

توفيق الحكيم

إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي

توفيق الحكيم

توفيق الحكيم

تأليف
الدكتور إسماعيل أدهم والدكتور إبراهيم ناجي



توفيق الحكيم

الدكتور إسماعيل أدهم والدكتور إبراهيم ناجي

رقم إيداع ٢٠١٢ / ١٥٢٠٥
تدمك: ٩٧٨ ٩٧٧ ٥١٧١ ٩٨ ٦

كلمات عربية للترجمة والنشر

ص.ب. ٥٠، مدينة نصر ١١٧٦٨، القاهرة
جمهورية مصر العربية
تليفون: ٢٢٧٢٧٤٣١ ٢٠٢ + **فاكس:** ٢٢٧٠٦٣٥١ ٢٠٢ +
البريد الإلكتروني: kalimat@kalimat.org
الموقع الإلكتروني: http://www.kalimat.org

المحتويات

بعض ما كتب عن دراسة الدكتور أدهم في الأدب العربي المعاصر

«دراسات يلفت النظر منها، من جهة، أسلوبها العلمي البحت، ومن جهة أخرى، تغلغل الكاتب في روح الأدب الغربي مما لم يظفر بمثله في دراسات باحث آخر».

المستشرق جورجيو ديلافيدا

«دراسة لا أشك لحظة في أنها لو عرفت على حقيقتها لوجهت النقد في الأدب العربي إلى وجهه الصحيح، وأقامته على الطريق المستوية».

مصطفى صادق الرافعي

«لو أننا كنا ندرك مغزى النهضة الحديثة والتقدم البشري في القرن العشرين، لكافأنا الدكتور أدهم بأحسن ما يكافأ به كاتب؛ لكي لا ينقطع عن الكتابة في تلقيح أدبنا بالأساليب العلمية وتعيين الطرائق للرقي بأنفسنا وآدابنا».

سلامة موسى

«إن دراسات الدكتور أدهم من أدق الأبحاث التي عرفها عالم الاستشراق أخيرًا».

المستشرق فيسفولد كزمبرسكي

«لا تجد بين كتب المستشرقين ودراساتهم عن الأدب المعاصر ما يقف إلى جانب دراسات الدكتور أدهم من جهة تذوقها للروح العربية وتشربها جو الآداب العربية».

المستشرق جورج كمبفماير

«العبرة في دراسات الدكتور أدهم بالنهج الدراسي نفسه وبكيفية تناوله لموضوعاته بما ليس معهودًا من قبل في الأدب العربي».

الدكتور أحمد زكي أبو شادي

«… العرب قد آرثوا بحكم طباعهم سوق كل نبأ على التجريد، لا يعدون لباب الخبر ولا يتناولون من صفة الأشخاص سوى ما يعلق لزامًا بذلك اللباب. فعلوا ذلك بإجادة إنشائية لا تضارع، وإيجاز في السرد يكاد يكون غاية في الإيجاز؛ ولم يقدروا للمطالع حاجة للوقوف على غير الجوهر أو صبرًا على تبسط. وأما الفرنجة فهم يصفون بالكلمة العاجلة ما يهيئ للقارئ الزمان والمكان ويبنون بالعبارات السريعة مقومات كل شخص ومميزاته ويكدون الذهن في تصوير النوازع النفسية والخلجات الوجدانية ويدخلون الحوار وإن لم ينفسح إلا لأقله ليقذف في روعك أنك بمشهد وبمسمع ممن تقرأ سيرتهم».

خليل مطران

«… الذهنية العربية تنقصها الطاقة على التجرد من الذاتية وجعل الظواهر الموضوعية في طبيعتها الموضوعية، فمن هنا كان الفن العربي مظهرًا لتفتح ذاتية الفنان عن نفسه، ومن هنا كان في أغراضه فرديًا، لأن الفنان يعيش في حاضره، ولا يتجلى له الأشياء في تطورها التاريخي، ولهذا كانت القصة والمسرحية غريبة على فن العرب».

الدكتور أدهم

تقدمة الدراسة

بقلم إسماعيل أحمد أدهم

الإسكندرية: ٢ شارع موطش باشا أول سبتمبر ١٩٣٨م / ٦ رجب ١٣٥٧هـ

هذه دراسة في الأدب العربي المعاصر. خصصتها بفنان مصر: توفيق الحكيم وأنا شاكر لكل من أعانني — بعلمه أو قلبه أو عطفه — وأخص بالشكر الأستاذ سامي الكيالي الذي تفضل فنشر مبحثي في عدد خاص من مجلة «الحديث» التي يصدرها عن مدينة حلب بسورية الشمالية. كما أشكر الصديق العالم الدكتور حسين فوزي لما قدمه إليَّ من مساعدة جزيلة بإيقافي على جانب من تاريخ حياة صديقه الفنان الكبير توفيق الحكيم.

وإني لآمل أن تكون دراستي هذه مع ما أنشره من دراسات في الأدب العربي المعاصر سببًا لتوجيه الأدب العربي بعض التوجيه نحو «الموضوعية» في البحث؛ وذلك نتيجة لأسلوب بحثها العلمي ووسائل درسها التحليلي. كما وإني أرجو أن تكون دراساتي هذه مقدمة لاهتمام زملائي الجامعيين في أوروبا وأمريكا من المستشرقين والمستعربين بالأدب العربي المعاصر وأعلامه. فيتولونه بالدرس الذي يتفق وما له من المميزات التي تجعل له مكانًا بين آداب الأمم.

الفصل الأول

الفن القصصي والمسرحي في الأدب العربي الحديث

(١)

لم تنشأ القصة والأقصوصة[١] في الأدب العربي الحديث من أصل عربي قديم كالمقامات والقصص الحماسية كما يظن البعض،[٢] إنما نشأ فن القصص مترعرعًا في الأدب العربي

[١] القصة Roman والأقصوصة Conte كلاهما يدخل تحت باب واحد؛ هذا الباب هو فن الباب القصصي. انظر: بحث دقيق عن استعمال كتاب العربية للفظتي قصة وأقصوصة في مجلة المكشوف بيروت م٤ (١٩٣٨) وانظر: المقتطف. عدد فبراير ١٩٣٢ ص١٣٣ حيث يستعمل الكاتب لفظة الرواية مقابل novel والقصة مقابل Conteوانظر: محمود تيمور في ويدمر في دراسة عن محمود تيمور القصاص المصري، ص٩، الهامش رقم ٦، حيث يستعمل الأقصوصة عربيًا مقابل Conte فرنسيًا وStory إنجليزيًا، والقصة مقابل Roman فرنسيًا وNovel إنجليزيًا.

القصة Roman والأقصوصة Conte كلاهما يدخل تحت باب واحد؛ هذا الباب هو فن الباب القصصي. انظر: بحث دقيق عن استعمال كتاب العربية للفظتي قصة وأقصوصة في مجلة المكشوف بيروت م٤ (١٩٣٨) وانظر: المقتطف. عدد فبراير ١٩٣٢ ص١٣٣ حيث يستعمل الكاتب لفظة الرواية مقابل novel والقصة مقابل Conteوانظر: محمود تيمور في ويدمر في دراسة عن محمود تيمور القصاص المصري، ص٩، الهامش رقم ٦، حيث يستعمل الأقصوصة عربيًا مقابل Conte فرنسيًا وStory إنجليزيًا، والقصة مقابل Roman فرنسيًا وNovel إنجليزيًا.

[٢] ويدمر في دراسة عن محمود تيمور القصاص المصري، برلين ١٩٣٢، ص٩–٤٧ وكذا انظر: محمود تيمور في نشوء القصة وتطورها، القاهرة ١٩٣٦ ص١٨–٤٩.

الحديث تحت تأثير الآداب الأوروبية مباشرة[٣] وما يمكن أن نقوله في الفن القصصي يمكن أن نقرره لفن المسرحيات[٤] فإذا صح هذا الرأي لهذين الضربين من الفن، فليس من حاجة إلى أن نبحث عن مقدمات الفن القصصي والمسرحي في الأدب العربي الحديث — في آداب العرب القديمة.[٥] في مستهل القرن التاسع عشر بدأ الشرق العربي ينفض عن نفسه غبار الجمود، ويستعيد ما كان له من مجد أثيل في القرون الوسطى، وكانت حركة البعث في الشرق الأدبي رجوعًا إلى ينابيع الثقافة والآداب العربية في عصور ازدهارها. ومن هنا كانت نهضة الشرق العربي في الأصل بعثًا لتراث العباسيين والأندلسيين وامتدادًا لثقافة العرب الكلاسيكية.[٦] غير أن المدنية والثقافة الأوروبية كانت قد غزت الشرق العربي مع حملة نابليون (١٧٩٨–١٨٠١)؛ فما أقامت لنفسها في الشرق الأدنى تكئتين تؤثر منها في

[٣] أغناطيوس كراتشقوفسكي في مبحث في الأدب العربي الحديث بملحق دائرة المعارف الإسلامية والترجمة العربية بمجلة «الرسالة»، السنة الرابعة، العدد ١٧١، ص١١٦٩.

[٤] المسرحية تقابل الأدب الدرامي في الآداب الأوروبية، غير أن الاستعمال العربي جار على اعتبار الفن التمثيلي المقابل العربي للاصطلاح الإفرنجي، انظر في ذلك: مجلة المعهد الروسي للدراسات الإسلامية. م٣٨، ج٤، ص٣١١–٣١٤.

[٥] كان خطأ الباحثين في اعتبار فن القصص والمسرحية ذا أصل عربي في المقامات والقصص الحماسية، والحوار القائم في أشعار عمر بن أبي ربيعة ذا سبب واضح في أنهم لم يفرقوا بين الفن القصصي والمسرحي كما هو في الآداب الأوربية وبين تلك المحاولات التي تعتبر ظلًّا لهذا الفن كما هو في الأدب العربي، هذا إلى أن نسج أوائل رواد فن القصص في الأدب العربي الحديث على أسلوب المقامة كان سببًا مباشرًا للوقوع في هذا الوهم عند الكثيرين من الباحثين الغربيين، وقد تابعهم في وهمهم كتاب العربية، والصحيح أن القصة الحديثة في الأدب العربي نشأت مستقلة عن تيار الماضي، نشأت تحت التأثير المباشر للآداب الأوروبية. انظر لنا في ذلك: «القصة في الأدب العربي الحديث» بمجلة المعهد الروسي للدراسات الإسلامية، م٣٥–١٩٣٥، ص٣٩–٤٣.

ومن المهم أن نقول: إن القصص والمسرحيات في الأدب العربي القديم تافهة الموضوع، ويستحسن أن ينظر في ذلك ما كتبه عباس محمود العقاد في كتابه «الفصول»، وما نقله عنه ويدمر في دراسته عن محمود تيمور القصاص المصري، ص١٥. كذلك انظر: خليل مطران في «المقتطف»، م٨٢، ج٤، أبريل ١٩٣٣، ص٥٠٠.

[٦] انظر لنا: مجلة المعهد الروسي للدراسات الإسلامية، م٣٤–١٩٣٤، ص٣١٠–٣٤٧، والفصل الأول من ص١٣–١٩ من دراستنا «الزهاوي الشاعر».

ثقافة الشرق الأدنى. وكانت التُّكَأَة الأولى لبنان وسورية؛ حيث تقوم مدارس الإرساليات[٧] والتكأة الثانية كانت مصر؛ حيث قامت فيها نهضة عملية على عهد محمد علي (١٨٠٩–١٨٤٨) انتهت علميًا في عهد إسماعيل (١٨٦٣–١٨٧٩)، وكان من مظاهر هذه النهضة في مصر تأسيس مدرسة الألسن سنة ١٨٣٦م، وإرسال البعثات العلمية والصناعية إلى أوروبا، وعلى وجه خاص إلى فرنسا[٨] وكان نتيجة ذلك أن خرج جيل من الشباب اتجهت ميوله إلى أوروبا، وكان أثر ذلك كبيرًا في إقامة نزعة قوية نحو الثقافة الأوروبية.

أما في لبنان وسورية فقد خرج جيل الشباب متأثرًا بنزعات الفكر والمنطق الأوروبي، وكان يقوي من أثر هذا المنطق عندهم، أنهم كانوا يرحلون في العموم إلى أوروبا، وعلى وجه خاص إلى فرنسا؛ للتزود من تفكير الغربيين وثقافتهم ولتكميل دروسهم، وعلى يد هذا الجيل تقطعت كل الصلات بالماضي في الشرق الأدنى، وكان هؤلاء رسل الثقافة الغربية والفكر الأوروبي في المجتمع الشرقي.

(٢)

قام هذا الجيل — نتيجة لاتجاهه صوب أوروبا — بترجمة جانب من تراث أوروبا العلمي والفكري من اللغات الأوروبية، وعلى وجه خاص من الفرنسية، غير أن هذه الحركة لم يكن لها أثر مباشر في الأدب العربي؛ ذلك لأن الاتجاه كان عمليًّا محضا، ولما كانت مصر قد سبقت جارتيها: لبنان وسوريا في حركة الترجمة؛ فقد كان تغيير الاتجاه في نظام التعليم في مصر من الناحية العملية إلى الناحية العلمية في العقد السادس من القرن الماضي — سببًا في أن تأخذ حركة الترجمة سمتها نحو التأثير في الآداب.[٩] فكانت مصر

[٧] انظر: عن البعوث والتعليم في سوريا ولبنان K T. Khairallah في كتابه La Syrie باريس ١٩١٢ ص٣١–٥٩.

[٨] «التعليم في مصر من الفتح الإسلامي إلى الآن» بمجلة مصر الحديثة المصورة، م١، ج١١، سبتمبر ١٩٢٨، ص١٧–٢٤، وم١، ج١٢–١٩، أكتوبر ١٩٢٨، ص١٨–٢١، وم٢، ج١، ج٢٩، أكتوبر ١٩٢٨، ص١٧–٢٢.

[٩] H. A. R. Gibb في مبحثه «دراسات في الأدب العربي المعاصر»، المبحث التاسع عشر بمذكرات مدرسة اللغات الشرقية بلندن، م٤–١٩٢٨، ص٧٤٥–٧٦٠، وانظر ترجمتها العربية في المجلة الجديدة، السنة الثانية، عدد نوفمبر ١٩٣٠، ص١٧–٢٤، وعدد ديسمبر ١٩٣٠، ص٩–١٥٥١.

بذلك أسبق بلدان العالم العربي في تلقيحها الأدب العربي بآثار الفكر والأخيلة الغربية، وكان أول ثمار هذه الحركة تلك المجموعة التي طالع بها أبناء العربية محمد عثمان بك جلال (١٨٢٩–١٨٩٨) من القصص والمسرحيات، فسرعان ما برز إلى الميدان بروائع معرباته عن المسرح الأوروبي الشيخ نجيب الحداد، فكان أثر هذه الحركة في الأدب العربي بليغًا؛ من حيث أوقفت جمهور المتعلمين من الناطقين بالعربية على ناحية جديدة من الأدب لم يعرفها العرب من قبل، وكان نتيجة من ذلك أن ظهرت بعض المحاولات البدائية لكتابة القصة والأقصوصة والمسرحية على نمط ما يكتبه الغربيون، وكانت هذه المحاولات يحتضنها الكتاب السوريون واللبنانيون الذين وفدوا مصر، وحملوا فيها مشغل التفكير والأدب، وكان في طليعة هؤلاء جورجي زيدان، وفرح أنطون، والدكتوران صروف وشميل. هذا ما يمكن أن يقال عن أول ظهور الفن القصصي والمسرحي في الأدب العربي الحديث، ومن الأهمية بمكان أن ننظر لمحيط سورية ولبنان، ذلك المحيط الذي انطبع في لبنان بالطابع الأوروبي؛ نتيجة لغلبة الثقافة الغربية، وفي سورية بمزيج من الطابع الشرقي الإسلامي والطابع الغربي المسيحي، فإنه ساعد على ظهور محاولات إنشائية لوضع القصة والمسرحية، وكانت محاولة وضع القصة بادئ ذي بدء في جو آل البستاني في لبنان؛ إذ أخذ الأخوان سليم (١٨٤٨–١٨٨٤) وعبد الله البستاني (١٨٥٤–١٩٣٠) بالتعاون مع سعيد البستاني في وضع مجموعة من القصص التاريخي بقصد اتخاذها وسيلة من وسائل التثقيف.

من هذه المحاولات بدأت القصة التاريخية في الأدب العربي الحديث.

ثم كان عام ١٨٨٨؛ إذ نشر جميل نخلة المدور (١٨٦٢–١٩٠٧) قصة «حضارة الإسلام في دار السلام»، فكانت محاولة للارتقاء بفن القصة التاريخية نحو أدب القصص، وخطوة للأمام من تلك المحاولات البدائية التي قام بها آل البستاني.

ثم جاء زيدان[١٠] (١٨٦١–١٩١٤) في السنين الأخيرة من القرن الماضي. وأخذ يطالع أبناء العربية بقصة طويلة في كل عام من سلسلة تاريخية طويلة الحلقات. ولا شك أن زيدان ولد مؤرخًا، ومن هنا أراد أن يتخذ من القصص وسيلة لجعل التاريخ في متناول

[١٠] انظر عن زيدان وآثاره: «معجم سركيس»، ٩٨٥، وما كتبه ويدمر في دراسته عن محمود تيمور القصاص المصري، ص٤٩–٥٠، وانظر: MSOS م، عمود ثان، الفهرست، ٢٠٥.

عامة قراء العربية، وأن يهيئ لجمهورها مطالعات طريفة سهلة. ومن هنا كانت أغراضه تعليمية؛ ولهذا تراه لا يعلق أهمية تذكر مقومات الفن القصصي[١١].

في ذلك الوقت أخذ الدكتور يعقوب صروف[١٢] (١٨٥٢–١٩٢٧) يكتب قصة ذات أغراض تهذيبية وأصول اجتماعية تاريخية نشرها مسلسلًا في آخر المقتطف، هذه القصة هي قصة «فتاة الفيوم»، ويمكنك أن تعتبر من هذه القصة بدأ القصص الاجتماعي التهذيبي وجوده في الأدب العربي الحديث.

أما الدكتور شميل (المتوفى في ١٩١٧) فقد وضع قصة «رسالة المعاطس» على نمط من «الملهاة الإلهية» لدانتي و«الفردوس المفقودة» لميلتون، وعلى أسلوب قريب من أسلوب «رسالة الغفران» لفيلسون معرة النعمان أبي العلاء. ثم كان أن نزل الميدان فرح أنطون (المتوفى في ١٩٢٢) بمجموعة من القصص والمسرحيات ذات صبغة رومانطيقية، نقلها إلى العربية عن الفرنسية، ومن أهم هذه الآثار: «مصر الجديدة»، و«مملكة أورشليم»، و«صلاح الدين». وظلت جهود فرح أنطون مؤثرة في مجرى الفن القصصي والمسرحي عقدين من الزمان في مصر، بدأت معها بذور الرومانسية في القصص والمسرحيات العربية.

(٣)

بينما كانت هذه الجهود قائمة في مصر يغذيها السوريون واللبنانيون بجهودهم في ميدان الفن القصصي والفن المسرحي، كانت هنالك حركة أخرى في سورية ولبنان في ميدان التمثيل تمخضت عن الأدب المسرحي. هذه الحركة بدأت وجودها بجهود مارون نقاش (١٨١٧–١٨٥٥) الذي أقام للمسرح العربي أول كيان في لبنان عام ١٨٤٨

[١١] اغناطيوس كراتشقوفسكي في مبحثه في الأدب العربي المعاصر بملحق Enoy des Islam، وانظر الترجمة بقلم محمد أمين حسونة في مجلة «الرسالة»، السنة الرابعة ١٩٣٦، العدد ١٧١، ص١٦٦٩، عمود ٢.

[١٢] انظر عن حياة يعقوب صروف، «المقتطف»، م٧١، ج٢، أغسطس ١٩١٧، ص١٩٢–١٩٩، وص١٨٢–٢٠٤، وعن جهوده: «المقتطف»، م٦٨ ج٦، وم٧٢ ج٥، وعن آثاره: «المقتطف»، م٧٢ ج٢ و٣ و٤، م٧٣ ج٢ و٣ و٤.

بتمثيله مسرحية «البخيل»[١٣] ومن ذلك التاريخ ظهرت على خشبة مسرحه مجموعة من المسرحيات الأدبية، نذكر منها مسرحيتي «أبو حسن المغفل» و«هارون الرشيد» لمارون نقاش و«المروءة والوفاء»، التي كتبها على نمط شعري خليل اليازجي (١٨٤٤–١٨٨٩)، والتي مثلت على مسارح بيروت عام ١٨٨٨[١٤].

من هذه المحاولات البدائية قام للمسرح العربي وجود في لبنان وسورية، وقام معها الأدب المسرحي، ثم كان أن انتقل فن المسرح وأدبه إلى مصر، حيث كان الخديوي إسماعيل قد احتضن فن التمثيل بعد إقامته للأوبرا الخديوية عام ١٨٦٩، فترقى فن التمثيل في مصر[١٥] وجذب إليها أهل ذلك الفن من سورية ولبنان. وكان أول الأجواق التمثيلية التي قدمت مصر، ذلك الجوق الذي نزل الإسكندرية سنة ١٨٧٥، ضامًّا بين أفراده سليم النقاش وأديب إسحاق[١٦] (١٦٥٦–١٨٨١) وقد أخذ هذا الجوق يمثل مسرحية «أندروماك» التي ترجمها أديب إسحاق عن راسين أيام كان ببيروت.

ثم كان انتظام بعض المشتغلين بالتمثيل في جوقة على رأسه سليمان القرداحي، غير أن هذه الحركات؛ نظرًا لأنها كانت مشمولة برعاية الخديوي إسماعيل، وكانت تعيش على عطاياه؛ فقد كان خلع إسماعيل عن كرسي خديوية مصر، والحركات التي تعاقبت على مصر وانتهت بالثورة العربية عام ١٨٨٢، سببًا لتصدع فن التمثيل؛ إذ نزل الميدان نفر هبط به إلى مستوى الجماهير، غير أنه مع الزمن نتيجة لارتقاء الذوق العام، وخصوصًا عند الجمهور الذي هذبته ثقافة الغربيين — اضطرت الجوقات التمثيلية أن تعنى بالمسرحية والمسرحيات التي تمثلها، وكانت نتيجة ذلك أن خطت المسرحية خطوات

---

[١٣] جورجي زيدان في الهلال السنة ١٨، ج٨، مايو ١٩١٠، ص٤٦٤–٤٧٢، مبحث التمثيل العربي، وعلى وجه خاص ص٤٦٨–٤٧٠، وكذا انظر: الهلال، السنة ١٤، ج٣، ديسمبر ١٩٠٥، مقال التمثيل العربي، ص١٣٩–١٤٩.

[١٤] انظر: أبولو، م٢، ج٣، عدد نوفمبر ١٩٣٤، ص٢٤٧.

[١٥] الاتفاق جرى على أن أول مسرحية مثلت بالأوبرا الخديوية هي المسرحية الغنائية المصرية «عائدة»، ولكن عكس ذلك، فإن الرواية الأولى التي مثلت هي «ريجوليتو» المأخوذة عن رواية «الملك يلهو» لفيكتورهيغو، انظر لنا: «مجلة المعهد الروسي للدراسات الإسلامية»، م٢٥،–١٩٣٥، ص٧٦، وعلى وجه خاص الهامش.

[١٦] الهلال، السنة ٢، ج٢٣، أغسطس ١٩٨٤، ص٧٠٥–٧٠٧ وKhairallah ٧٢–٧٦ من كتابه سوريا.

نحو الأمام اقترنت بتقدمها تقدم المسرح المصري، الذي كان يظهر على خشبته اسكندر فرح والشيخ سلامة حجازي.

(٤)

بينما كانت هذه الحركات تمضي مؤثرة في مجرى فن القصص والمسرحية في سورية ولبنان ومصر، كان هنالك بعض المحاولات من أحمد فارس الشدياق[١٧] ١٨٠٤–١٨٨٧، وزميله الشيخ نصيف اليازجي[١٨] ١٨٠٠–١٨٧٠ في فن المقامة، وكان نتيجة ذلك أن ظهرت لهما بعض الآثار الأدبية المكتوبة على نمط المقامة، وفي ظلال هذا الجو الذي بعثه الشدياق واليازجي ظهر نفر من الكتاب في مصر تأثروا بجو المقامة، من هؤلاء محمد المويلحي[١٩] صاحب حديث عيسى بن هشام وحافظ إبراهيم[٢٠] (١٨٧١–١٩٢٣) صاحب «ليالي سطيح». إلا أنه من المهم أن المويلحي تفوق على حافظ من ناحية الكتابة القصصية؛ بأن نجح في أن يقترب من القصة الفنية بما عالجه من شخصيات وحوادث، وما في كتابه من تحليلات لأخلاق وحياة أهل مصر[٢١].

[١٧] زيدان في الهلال السنة ٢، ج١٤–١٥، مارس ١٨٩٤، ص٤١٧–٤٢٤، وج١٥، أول أبريل ١٨٩٤، ص٤٥٣–٤٥٦، وانظر: Gibb في مذكرات مدرسة المقامات الشرقية بلندن، م٤–١٩٢٨، ص٧٥٠، وWidmcr في دراسته عن محمود تيمور القصاص المصري، ص٢٥، وبروكلمان «في تاريخ الأدب العربي»، م٢، ص٥٠٥، وKhairallah ص٧٨–٨٠.

[١٨] زيدان في الهلال السنة ٢، ج٢٩، أول يوليه ١٨٩٤، ص٦٤٠–٤٧، وانظر: Widmar ص٣٤–٣٥، وKhairallah ٥١–٥٢، وبروكلمان ص٤٩٤، ج ٢.

[١٩] انظر عنه: «المريد»، عدد ١٩٧، م٢٠، آذار ١٩٣٠، وWidmar ص٣٤–٣٥، و«معجم سركيس»، ١٨٢٠.

[٢٠] انظر عن حافظ: «معجم سركيس» ٧٣٧ وMSOS ٣١ عمود ثان الفهرست، ٢٠٢، مقدمة ديوان حافظ لأحمد أمين، والعدد الخاص الذي أصدرته مجلة «أبولو» عن حافظ، م١، ج١١، يوليه ١٩٣٣، ص١٢٥٩–١٤٢٧، والدكتور طه حسين في كتابه «حافظ وشوقي» القاهرة، ١٩٣٤، وحسين المهدي الغنام في كتابه «حافظ إبراهيم»، الإسكندرية، ١٩٣٦.

[٢١] محمود تيمور، «في نشوء القصة وتطورها» ص٣٨، وويدمر في «محمود تيمور القصاص المصري»، ص٣٤–٣٥.

وبينما كانت جهود المويلحي وحافظ إبراهيم تدور إلى أكبر حد في جو المقامة في مصر، كان عبد الحميد الزهراوي (المتوفى ١٩١٧)[٢٢]، يتابع خطى زيدان في القصة التاريخية بسوريا، ويخرج عام ١٩١٠ قصته التاريخية «خديجة أم المؤمنين»، وفي هذه القصة اختلط التاريخ بالأدب بفن القصة، ومن هنا يذكرنا جوها بجو قصة جميل نخلة المدور.

في ذلك الوقت كان فرح أنطون ينشر قصصه التاريخية، منتهيًا بها إلى فن القصة التاريخية في مصر، ويقدم عن دار «الجامعة» لجمهور العربية هذه القصص. وتحت تأثير هذه المحاولات خرج إبراهيم رمزي بك قبل الحرب العظمى بمحاولاته الأولى في إقامة المسرحية التاريخية.

ويمكننا أن نلخص الجهود التي كانت في الشرق العربي في ميدان القصص والمسرحية بأنها محاولات بدائية اضطر لها أبناء العربية نزولًا على روح العصر، الذي ربطهم بالثقافة الغربية ومجرى الآداب الأوروبية، ومن هنا نرى أن الأدب العربي قبيل الحرب العظمى كان مرآة صادقة للحياة الحديثة التي أخذ بها الشرق العربي، وأن ظهور فن القصص والمسرحيات إنما كان عن معرفة الآداب الغربية؛ نتيجة للحياة الجديدة التي دلف إليها الشرق العربي.

(٥)

كان تأثر المجتمعات المسيحية في سورية ولبنان بصور الآداب الأوروبية وقوالبها بالغة من الظهور حدًّا كبيرًا. وسبب ذلك واضح في تأثير الإرساليات الغربية في المجتمعات المسيحية[٢٣] وقد كان خريجو الإرساليات المسيحية يضطرون إما للنزوح لمصر؛ بحيث مجال العمل أوسع وأكثر إظهارًا للكفاءة منها في سورية التي كانت تعاني ضغط حكومات الأستانة، وإما للارتحال إلى أمريكا؛ حيث جوها أكثر مساعدة للعمل، وكان نتيجة ذلك أن ظهرت حركة بعث أدبي قوية في مصر؛ نتيجة للمهاجرة إلى مصر، ولقد ساعد على قيامها العوامل

[٢٢] السيد عبد الحميد الزهراوي من شهداء سورية الذين حكم عليهم جمال باشا بالإعدام، وقد صلب في دمشق في ٦ أيار ١٩١٥.

[٢٣] انظر عن مجيء الإرساليات المسيحية إلى الشرق العربي ما كتبه Khairallah في كتابه La Syrie طبعة Eernest Leroux باريس، ١٦١٢، ص٣٢–٤٧ و٥٢–٥٩.

المحلقة في القطر المصري، أما في أمريكا فقد نشأت جالية سورية لبنانية في العقد الثامن من القرن الماضي، وهذه الجالية أخذت في التزايد حتى انتهت إلى جماعة عربية قوامها ربع مليون مهاجر في أوائل القرن العشرين، ومن هذه الجماعة ظهرت حركة أدبية وفكرية، كان قوامها نفر من الأدباء والمفكرين والفنانين المهاجرين، ارتبط منهم نفر في نيويورك من نزيلي الولايات المتحدة في جماعة عرفت بالرابطة القلمية، واتخذت هذه الرابطة لنفسها من مجلة «السائح» التي كانت تصدر عن نيويورك لسانًا ناطقًا بأغراضها، وسرعان ما فرضت الرابطة القلمية سيطرتها الأدبية على العالم العربي، ومن جهود هذه الرابطة بدأت الطريقة التحليلية المشوبة برومانسية قوية وجودها في الأدب العربي.

كان جبران خليل جبران[٢٤] ١٨٨٣–١٩٣١ رئيس الرابطة ألمع شخصية أدبية في الجيل الذي انقضى في سماء الأدب العربي، كان فنانًا بكل معنى الكلمة، ومتصوفًا صاحب أسلوب خاص يتميز به، قائم على الوضوح والسرعة والتموج، والوحدة أهم عناصره، ولقد نجح جبران بتفكيره الممتاز وخياله الزخم أن يخرج من الحدود المحلية التي تقيد الكاتب فيها اللغة العربية ويكون لنفسه مكانة عالمية بين أدباء جيله بأن كتب بالإنجليزية، ولقد عني جبران بالقصة والأقصوصة في أدبه، وللمرة الأولى في تاريخ العربية تقف على قصص وأقصوصات فنية، ومن الأهمية بمكان أن نقول: إن قصة «الأجنحة المتكسرة» التي ظهرت عن نيويورك عام ١٩١٢، وقصة «العواصف» التي نشرت بالمجموعة السنوية للرابطة القلمية عام ١٩١٠ أن تعتبر النموذج الفني الأول للقصة العربية. كما أن «عرائس المروج» التي ظهرت عن نيويورك عام ١٩٠٦، و«الأرواح المتمردة» التي ظهرت عام ١٩٠٨ بما تحتويانه من الأقاصيص، تضعان النماذج الأولى للأقصوصة العربية الفنية.

وفي كتابات جبران ظهرت الرمزية للمرة الأولى في الأدب العربي الحديث مختلطة بنزعة رومانسية تخيلية، وهذه الرمزية المشوبة بالنزعة الرومانسية التخيلية بدت أقوى صورها بين آثار جبران في كتابه «النبي» الذي ظهر عام ١٩٢٣. ولقد تأثر بأسلوب جبران

[٢٤] انظر: طاهر الخميري والأستاذ كامبغماير في قادة الأدب العربي المعاصر، الفصل المعقود عن جبران، وانظر: Die Welt Islam ١٩٢٧ ص٢٠٦–٢٠٩، وأغناطيوس كراتشقوفسكي في MSOS م٣١، ١٩٢٨ ص١٩٣–١٩٤، ومحي الدين رضا في كتابه «بلاغة العرب في القرن العشرين» ص١٩، وميخائيل نعيمة في كتابه عن جبران، بيروت ١٩٣٥، وحبيب مسعود في كتابه «جبران حيًا» وميتاسان باولو.

ومنحاه من كتاب العربية وفنانيها لا في المهجر فقط بل في الشرق الأدنى وشمال أفريقية ولاسيما تونس؛ حيث يمكن أن يقال: إن لجبران مدرسة صغيرة[٢٥].

وفي نفس الوقت الذي كان فيه جبران يفرض أدبه المستحدث على العربية، كان زميله في الرابطة القلمية ميخائيل نعيمة[٢٦] (ولد في بسكنتا عام ١٨٩٤) يعالج فن التمثيل بكتابة مسرحية عربية، وفي عام ١٩١٧ أخرج نعيمة مسرحية «الآباء والبنون» عن نيويورك، مصدرة بمقدمة في غاية الأهمية عن الدراما والأدب العربي، وفي هذه المسرحية نجح ميخائيل نعيمة في حل مشكلة اللغة المسرحية، بأن جعل الشخصيات المتعلمة تتكلم العربية الفصحى، وغير المتعلمة تتكلم العربية الدارجة. وهذه المسرحية التي ظهرت عام ١٩١٨ في نيويورك على خشبة المسرح، تعتبر مقدمة لطليعة الفن المسرحي التي بلغ بها توفيق الحكيم القمة.

ومن المهم أن نقول: إن فن الأستاذ نعيمة يستنزل من الأدب الواقعي التحليلي المشوب بشيء من النزعة الرومانسية. وهذا أوضح ما يكون في مجموعة الأقاصيص التي كتبها نعيمة. وبينما كانت جهود نعيمة موجهة نحو المسرحية الأقصوصة، كان أمين فارس الريحاني[٢٧] (ولد عام ١٨٧٦) وهو أشهر أدباء المهجر بعد جبران يعنى بالمسرحية والقصة في اللغتين العربية والإنجليزية من وجهة الأدب الرومانسي، ولقد نجح أمين الريحاني في تقديم قصتين عربيتين، الأولى «زنبقة الغور»، والثانية «خارج الحريم» قبل الحرب، كما كتب تاريخ حياته في الإنجليزية في «كتاب خالد» على نمط قصصي. ووضع مسرحية «وجدة» بالإنجليزية، وأسلوب الريحاني في كتاباته العربية من جهة المبنى والتركيب إنجليزي صرف، والنسق سهل واضح، والصور قوية تكاد تتمثل للقارئ ذوات قائمة من حوله أو خيالات تتراءى من بين السطور.

[٢٥] زين العابدين السنوسي في كتابه «الأدب العربي في القرن الرابع عشر»، تونس ١٩٢٧.

[٢٦] انظر: نعيمة ما كتبه عنه طاهر الخميري والأستاذ كمقماير في كتابهما «قادة الأدب العربي المعاصر»، وانظر: محي الدين رضا ص٣٠، وأغناطيوس كراتشقوفسكي في MSOS ٣ (١٩٢٨) ص١٩٣–١٩٤ الأصل الروسي ص١٨ من المقدمة.

[٢٧] انظر: توفيق الرافعي في كتابه «أمين الريحاني»، القاهرة ١٩٢٢، وعلى وجه خاص ١١–١٦، وكذا أغناطيوس كراتشقوفسكي في مقدمة لمنتخبات عربية: وقد ترجمتها مجلة مينر فافي، نشرتها في آخر رسالة للريحاني عنوانها «التطرف والإصلاح»، بيروت ١٩٢٨، ص٥٨–٧٨.

ويمكننا أن نلخص القول في مدرسة المهجر بأنها كانت أول مدرسة قوية في الأدب العربي، نجحت في تقديم أروع ما في الأدب الحديث من القصص والمسرحيات والأقاصيص.

وعلى يد هذه المدرسة أنبتت صلة الأدب الحديث بأدب العرب الموروث، وتولدت بجهود رجالها الصيغ الجديدة في اللغات واستنزلت الأخيلة الجديدة في الأدب.

لقد تأثر باتجاهات المدرسة السورية اللبنانية المتأمركة كما قلنا أدباء العربية وفنانوها في الشرق العربي، فرأينا محاولات من كتابها وفنانيها لمجاراة مدرسة المهجر في أغراضها، ومن أوائل الأشخاص الذين جاروا مدرسة المهجر في غاياتها ومناهجها نفر من الكتاب السوريين واللبنانيين ومحاولات ماري زيادة[٢٨] (ولدت عام ١٨٩٥) تعتبر خير هذه المحاولات، فقد نجحت في كتابة قصتها «الخيال على الصخرة» على نمط جبران والريحاني.

غير أن الحرب العظمى والأحداث التي توالت على الشرق العربي جعلت تأثير مدرسة المهجر على كتاب الشرق العربي يضعف بعض الشيء. وكان نتيجة ذلك أن ظهرت مدرسة جديدة في مصر هي المدرسة الطبيعية الواقعية الذاهبة مذهب التحليل عقب الحرب، وتمكنت أن تمد ظلالها على جاراتها في الشرق الأدنى. غير أن هذا لا يعني أن تأثير مدرسة المهجر تتلاشى. فلا يزال هنالك نفر من الأدباء والفنانين متأثرين بجو أدب المهجر في الشرق العربي، وفي مصر على وجه خاص حسين عفيف المحامي.

كانت مصر قبيل الحرب تتأرجح بين مدارس متباينة المذاهب الأدبية. بين المدرسة الرومانسية المفرطة التي كان يتزعمها مصطفى لطفي المنفلوطي[٢٩] (توفي عام ١٩٢٤)

[٢٨] انظر: Oriento Modcrno م٥ ص٦٠٤–٦١٣ وIganz Krackovskij في MSOS م٣١–١٩٢٨ ص١٩٦–١٩٧، وكتاب «قادة الفكر العربي المعاصر» لطاهرالخميري والأستاذ كمغماير، لندن ١٩٣٠، الفصل المعقود عنها، وانظر: مجلة المكشوف، السنة الرابعة، العدد ١٤٨، ١٦ أيار ١٩٣٨، وهو عدد خاص عنها.

[٢٩] انظر عن المنفلوطي ما كتبه ويدمر في دراسته عن محمود تيمور القصاص ص٥١، وانظر عن آثاره «معجم سركيس» ١٨٠٥، وكذا MSOS م٣١ الفهرست ٢٠٣ قسم ثان، وانظر عنه الزيات في مجلة الرسالة، السنة ٥–١٩٣٧، العدد ٢١٠، ١٢ يوليه ص١١٢١ و١١٢٢، والعدد ٢١٤؛ ١٩ أغسطس ص١٢٨١–١٢٨٢، وكذا انظر المازني والعقاد في الديوان؛ وعبد العزيز الإسلامبولي في مجلة المعرفة السنة ٢–١٩٣٢ ج٤ ص٣٩١–٣٩٥.

والتهزل الموضوعي كما هو عند محمد المويلحي، والطريقة التحليلية الواقعية كما انتظمت في مدرسة أحمد لطفي السيد.

وكانت المدرسة الرومانسية المفرطة والمدرسة التحليلية الواقعية مركزين للتقاطب في الأدب العربي في مصر، وكانت موجة أدب المهجر تساعد على تمكين المدرسة الرومانسية المفرطة، وكان نتيجة ذلك الغلبة للمدرسة الرومانيسة المفرطة التي قلنا إن المنفلوطي يتزعمها.

كان المنفلوطي متأثرًا في لغته بابن المقفع وابن العميد من كبار المنشئين العرب، وفي فنه بجبران ونعيمة، ومن هنا كان يعتبر أدبه رد فعل لأدب المهجر من إطار الجو الأدبي في الشرق العربي، من حيث هذا الجو امتداد لآداب العرب القديمة. ولقد عالج المنفلوطي الأقصوصة أول ما عالج، ثم انصرف لتعريب القصص. غير أن نزعته الرومانسية المفرطة في إظهار العواطف والمشاعر والحنين والحب أثارت عليه حملة شديدة من زعماء المدرسة التحليلية الواقعية. ومن المهم أن نقول: إن آثار المنفلوطي تركت تأثيرًا فوق المتصور في العالم العربي؛ حتى لقد خفق قلب جيل كامل من دمشق بالشام إلى فاس بالغرب مع خفقات قلب ماجدولين.

ولا يزال في مصر — ومصر وحدها — نفر منا لأدباء متأثرين بجو أسلوب كتابة المنفلوطي للقصة والأقصوصة، نذكر منهم أحمد حسن الزيات[٣٠] ولد (١٨٨٩) صاحب مجلتي الرواية والرسالة. وهو صاحب اقتدار على كتابة الأقصوصة، وتمتاز أقاصيصه بالطابع المحلي والعرض الرومانسي للأفكار والآراء الكلاسيكي.

أما المدرسة التحليلية الواقعية فقد بدأت وجودها من نفر من الكتاب التفوا حول الأستاذ أحمد لطفي السيد، الذي يعتبر في مصر منشئ الجيل الجديد، واتخذت هذه الجماعة جريدة «الجريدة» منبرًا لها، حتى كانت مفاجأة الحرب؛ فصرفتها عن أغراضها، فلما انتهت الحرب العظمى عادت الجماعة وانتظمت واتخذت جريدة «السياسة» منبرًا للإعلان عن أغراضها والدعوة لغاياتها. ومن أبرز رجال هذه المدرسة الدكتور محمد حسين هيكل باشا والدكتور طه حسين بك.

---

[٣٠] انظر عن الزيات: دراسة لمحمد أمين حونة بمجلة الحديث م٧ ج٤ أبريل ٩٣٣ ص٢٩٧–٣٠٠ و٣٥٧–٣٥٩.

أما الدكتور محمد حسين هيكل باشا[٣١] ولد عام (١٨٨٨)، فقد بدأ وجوده الأدبي بنشر قصة «زينب» قبيل الحرب العظمى، غير أن هذه القصة لم تخرج حاملة اسمه وإنما حاملة اسم مصري فلاح، وفي هذه القصة نجح الدكتور هيكل في تصوير حياة الشعب المصري، وعلى وجه خاص مجتمع الفلاحين في صورة موضوعية دقيقة لم يعرفها تاريخ الأدب العربي من قبل. غير أن القصة كانت ضعيفة من الناحية الفنية؛ ولهذا لم تؤثر في مجرى الفن القصصي التأثير الذي كان لها[٣٢] ولكن اقتراب هيكل باشا في قصته هذه من أطر القصة الواقعية التحليلية مهد السبيل لقيام الأدب التحليلي الواقعي في العربية.

أما الدكتور طه حسين بك[٣٣] (ولد عام ١٨٨٩) فقد قص في إطار حيوي تاريخ طفولته وشبابه في كتاب «الأيام» على نمط قصصي، كما خلع حياته الأدبية في قصة «أديب» التي صدرت عام ١٩٣٠، غير أن فن الدكتور طه حسين القصصي بدا في أقوى صورة في قصة «دعاء الكروان» التي نشرت مسلسلة على صفحات مجلة «الفجر». وفن طه حسين يغلب عليه التحليل الواقعي.

ومن الأهمية بمكان أن نقول: إن مدرسة لطفي السيد باشا بنزعتها التحليلية واتجاهها الواقعي صدت موجة الرومانسية المفرطة التي ظهرت في كتابات المنفلوطي، والتي كانت طاغية على الأدب المصري. كما أنها اتجهت باللغة نحو السهولة، واعتبرت الكاتب الحقيقي ليس من يستسلم للتلاعب اللفظي الذي ينساق إليه الذهن بحكم قاعدة التداعي، ولكن هو من يحسن إلباس الأفكار الجميلة ودقائق المعاني والصور لباسًا واضحًا تبدو عليه الطرافة والانسجام.

---

[٣١] انظر عن هيكل: دراسة في كتاب «قادة الأدب العربي المعاصر» لطاهر الخميري والأستاذ كمبفماير، وكذا انظر B, S, O S, Gibb م٣–١٩٢٧ ص٤٤٧–٤٥٠ و٤٥٤–٤٥٦ وكذا انظر MSOS م٣٠ الفهرست ٢٠٢، ٢.

[٣٢] يرى سعيد نظامي أن قصة «زينب» لها أثر في مجرى الفن القصصي، انظر: مجلى المهرجان م١ ج٢ ديسمبر ١٩٨٧ ص٧٦، مبحث الأدب العربي الحديث، والترجمة نقلها عن الروسية، وهذا خطأ سببه عدم الوقوف الكلي على مجرى الأدب العربي المعاصر، فإن قصة «زينب» لم ينتبه لها أحد إلا بعد أن أعيد طبعها عام ١٩٢٩، وعرف أنها لهيكل باشا؛ فأخذت أهمية في الأدب العربي الحديث لمقام هيكل باشا، لا لما فيها من الفن.

[٣٣] انظر عن طه حسين دراسة لنا حلب ١٩٣٨، والأصل بمجلة الحديث م١٢ ج٤، أبريل ص٢٦٥–٣٢٢.

(٦)

قامت بجانب مدرسة أحمد لطفي السيد باشا. مدرسة أخرى تولت قيادة الأدب المصري في ميدان القصة والمسرحية، وكانت تحليلية واقعية في اتجاهها الفني تمامًا كمدرسة أحمد لطفي السيد، ولكن كانت أغراضها وقفًا على النهوض بأدب القصص وفن المسرحية، وهذه المدرسة بجهودها وضعت الأساس لأدب التنظيمات الجديدة التي نراها اليوم في الأدب المصري المعاصر. وكان روحها وعنوانها المرحوم محمد بك تيمور[٣٤] ١٨٩٢–١٩٢١ ومن أعلامها محمود تيمور[٣٥] وأحمد خيري سعيد وحسين فوزي وطاهر لاشين وحسن محمود.

أما محمد تيمور فكان صاحب فن فيه روح البناء والإنشاء، فسرعان ما قدم مجموعة من القصص عرفت باسم «ما تراه العيون» كما كتب عدة مسرحيات رفعت المسرحية العربية في مصر من الحدود المحلية التي أوقفها عنده إبراهيم رمزي أنطون وعباس علام وحسين رمزي إلى المستوى العادي للمسرحية الأوروبية[٣٦].

كان «العصفور في القفص» أول مسرحية حملت اسم تيمور بك، ثم تلتها مسرحياته «عبد الستار أفندي» و«الهاوية»، ثم ظهر له الأوبرا الغنائية «العشرة الطيبة»، وأهم شيء يلفت النظر في هذه المسرحيات البناء الفني للمسرحية؛ من حيث تهيئة الجو المسرحي، وتحريك الشخوص وخلقهم، وأسلوب العرض، ودقة المحاورة، وطابع هذه المسرحيات من ناحية المنحى تحليلية واقعية، ولكن التحليل فيها سطحي قاصر؛ ولهذا لا تقف على مواقف كبيرة الانفعالات في هذه المسرحيات[٣٧].

[٣٤] انظر عن محمد تيمور ويدمر في دراسته عن محمود تيمور القصاص المصري ص٤–٣ و٥٢، ووميض الروح لمحمد تيمور المقدمة بقلم محمود تيمور ص١–٨٨، وكذا ما كتبه زكي طليمات في الجزء ٢ من مؤلفات محمد تيمور «المسرح المصري» ص٥–٨٦، وانظر: «معجم سركيس» ٦٥٣، وكذا Hamburger م٣١ الفهرست ص٢٠٥ قسم ثان.

[٣٥] انظر عن محمود تيمور دراسة للدكتور ويدمر بالألمانية برلين ١٩٣٢ ملحقة بمجلة للعالم الإسلامي م١٣، وسلامه موسى في الهلال عدد ديسمبر ١٩٣٠ والدكتور شاده Fremdendlatt عدد ٢٧ أكتوبر ١٢٨، وعنوانها Modcrnc in Agypten Ern Vorkampfer der Frabiachein وترجمتها العربية في مقدمة مجموعة «الحاج شلبي» لمحمود تيمور ص١–١٠.

[٣٦] انظر لنا: مجلة المعهد الروسي للدرسات الإسلامية م٣٥ (١٩٣٥) ص٦٠، ٦٣.

[٣٧] زكي طليمات في مقدمة للجزء الثاني من مؤلفات محمد تيمور، ص١٦.

وإلى جانب هذه المحاولات للارتفاع بفن المسرحية نحو المستوى الأوروبي العادي من ناحية محمد تيمور، كان خليل مطران — وهو من ألمع الشخصيات الأدبية في العالم العربي — يقدم للمسرح المصري تراجم لمسرحيات شكسبير الخالدة، وعلى وجه خاص لمسرحياته الثلاث «عطيل» و«مكبث» و«هاملت»، وكان محمد لطفي جمعه المحامي يحاول أن يضع مسرحيات عربية على نمط النماذج المسرحية في الأدب الفرنسي والإنجليزي، وكان يشاركه في هذه المحاولة إبراهيم بك رمزي وحسين بك رمزي.

وكان نتيجة ذلك نهضة عظيمة للمسرح المصري، ساعد عليها وجود ممثلين فنيين للمرة الأولى على خشبة المسرح المصري، فقد كان جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي وعزيز عيد خريجي معهد التمثيل بباريس أو من الذين تتلمذوا على الخريجين، وكان تمثيلهم فنيًا جاريًا على قواعد التمثيل الفنية، فتأثر بجو تمثيلهم نفر من الذين استهواهم المسرح المصري، فكان نتيجة ذلك جيل جديد درس التمثيل على أصوله، ووجد من المسرحيات ما يظهر على أساس من الفن من المسرح، غير أن هذه النهضة سرعان ما انتكست وتغلب التمثيل الحر على التمثيل الفني.

وكان انصراف الكتاب عن المسرحية سببًا في ضعف الأدب المسرحي بمصر، وعلى حساب هذا الضعف قوي شأن القصة والأقصوصة..

غير أن هذه المحاولات كانت بدائية في ميدان القصص حتى جاء محمود تيمور عام ١٩٢٥ وشق طريقه للحياة الأدبية بمجموعة قصصية تحمل اسم «الشيخ جمعة»، ومن ذلك التاريخ ظهر له مجموعة من القصص أهمها «الحاج شلبي» ظهرت عام ١٩٣٠، و«الشيخ عفا الله» و«أبو علي عامل أرتست» وقد ظهرتا عام ١٩٣٤، و«الوثبة الأولى» و«قلب غانية» ظهرتا عام ١٩٣٧، وهذه المجاميع تحتوي على أكثر من خمسين أقصوصة له. كذلك لمحمود بك تيمور قصة طويلة «الأطلال» نشرها عام ١٩٣٤، ومن الملحوظ أن فن محمود تيمور في قصصه وأقاصيصه قريب من المذهب التحليلي الواقعي، وهو على جانب كبير من الاقتدار في التصوير والوصف، ويظهر جليًا من دراسة آثاره أنه متأثر بآثار أميل زولا وجي دي موباسان وتشيكوف.

ولقد كان لجهود محمود تيمور في فن القصص أن بدأ دورًا جديدًا في تاريخ الأقصوصة في الأدب المصري الحديث.

وإلى جانب هذه المحاولة كان إبراهيم عبد القادر المازني يقدم تجاربه اليومية في إطار قصصي بتحليل نفسي عميق وروح تهكمية خفيفة، ولقد جمع المازني من هذه

الأقاصيص مجموعتين: الأولى تجدها ضمن «صندوق الدنيا» الذي صدر عام ١٩٢٩، والثانية ضمن مجموعة «خيوط العنكبوت» التي أصدرها عام ١٩٣٥.

ثم جاء الدكتور إبراهيم ناجي فأظهر ميلًا لكتابة الأقصوصة، فنشر مجموعة قصصية عام ١٩٣٥ عنوانها «مدينة الأحلام»، وفي هذه المجموعة تقف على أقاصيص فنية، ولكن نتيجة للطبيعة الحيوية العاطفية خرجت هذه الأقاصيص ذات نزعة رومانيسة يشوبها شيء من التحليل للمشاعر والعواطف والإحساسات.

وكان أثر هذه المحاولات كبيرة في الأقصوصة في الأدب المصري المعاصر؛ إذ أقامت الأقصوصة مكانًا بين ضروب الأدب، وكان نتيجة ذلك أن تحول الرافعي — زعيم المدرسة القديمة في الأدب العربي الحديث — إلى أدب الأقصوصة مستقلًا لنفسه بمذهب خاص. وأوضح ما يكون فن مصطفى صادق الرافعي في كتابه «وحي القلم» الذي جمع ما نشره على صفحات مجلة الرسالة في السنين الأخيرة من حياته.

لقد كان فن الأستاذ الرافعي في الكتابة قائمًا على أساس من طبيعته الواقعية الآخذة بأسباب التخيل الرومانسي المشوب بنزعة رمزية؛ نتيجة لتداخل الصور والمعاني بعضها في بعض في مخيلته، فتتقاتل تقاتلًا عنيفًا تقابل النبات في المكان الواحد، فيكون من ذلك الغموض الذي سببه كثرة الصور والرموز الشعرية. ومن هنا جاء عدم فهم الكثيرين للرافعي واتهامهم له في فنه[٣٨] وخلاصة القول أن الأدب المصري بلغ من ناحية الأقصوصة حدًا يتيح له الوقوف إلى جانب آداب الأمم الأخرى.

(٧)

إلى جانب هذه المحاولات للارتفاع بشأن الأقصوصة في مصر كانت هنالك محاولات تقابلها للارتفاع بشأن القصة. وقد قلنا إن القصة التاريخية انتهت قبل الحرب العظمى في العالم العربي إلى ما ابتدأت به وجودها على يد جورجي زيدان، وظلت القصة التاريخية لا تجذب اهتمام أحد من الكتاب المصريين حتى عهدنا هذا، بعكس القصة التحليلية الواقعية التي وجدت في شخص إبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد من يرتفعان بها إلى الحد العادي في الآداب الأوروبية.

[٣٨] انظر عن الرافعي: دراسة بمجلة الرسالة ١٩٣٨ لمحمد سعيد العريان مسلسلة.

نشر المازني عام ١٩٢٩ قصة «إبراهيم الكاتب»، وفي هذه القصة نجح الأستاذ المازني في تقديم مجموعة من التحليلات النفسية العميقة، غير أن الحركة التي هي شرط أساسي في القصة مفتقدة في هذه القصة. فمن هنا لا يمكننا أن نعتبر هذه القصة ذات أثر في الأدب القصصي وهي لا تخرج في قيمتها عن تلك القيمة المحدودة التي لقصة «زينب» التي كتبها الدكتور هيكل باشا قبيل الحرب العظمى.

أما العقاد فقد نشر عام ١٩٣٧ قصة «سارة» وفي هذه القصة تتجلى طبيعة العقاد. تلك الطبيعة الواقعية الآخذة بأسباب التحليل، ومن هنا كانت براعة الأستاذ العقاد في تصوير الخلجات النفسية، ولقد كتب العقاد قصة «سارة» في شيء من الحرية في تصوير الخلجات النفسية والمشاعر والإحساسات الذاتية، ويمكننا أن نفهم سر هذا الاتجاه من العقاد إذا لاحظنا أن الطبيعة الواقعية التحليلية إذا أحيطت من الأسباب المدنية والاجتماعية المتقلقلة ما أحيط بالعقاد انقلبت إباحية، ومن هنا يمكن فهم الإباحة في أدب العقاد والهجو على اعتبار أنها تابعة لنزعة أخرى هي الطبيعة الواقعية الآخذة بأسباب التحليل، وهذه هي الصفة الأساسية من نفس الأستاذ العقاد، أما قصة «سارة» فيمكن أن تعتبر أحسن ما في الأدب العربي من القصص الواقعي التحليلي، غير أن التناقض في تصوير الخلجات والجفاف في العرض، بمعنى جفاف الحيوية في أسلوب التعبير لا تقف بها عالية كثيرًا عن قصة «زينب» للدكتور هيكل باشا.

ولقد وجدت القصة التحليلية الواقعية في مصر اهتمامًا كبيرًا، فقد وجه لها إبراهيم المصري ونقولا يوسف شيئًا كبيرًا من جهودهما؛ فكتب الأول منهما مجموعة عنوانها «الأدب الحديث» عام ١٩٣٢ وفي قصة مثل ضمن إطار من الملاحظات النفسية الدقيقة حرص المرأة اللعوب على الاحتفاظ بسرها الذي يقض عليها مضاجعها، ذلك سر عمرها الذي تعمل كل الجهد لتكون حقيقة نهب الشكوك، كما أن نقولا يوسف كتب مجموعة من القصص جيرها قصة «إلهام» التي نشرها عام ١٩٣٨، وهي قصة تحليلية واقعية نجح نقولا يوسف من تقديم مجموعة من التحليلات النفسية العميقة مستنزلة من إدراك سليم دقيق لنظريات علم النفس.

فإذا تركنا مصر الأقطار العربية تجد الأستاذ كرم ملحم كرم من أدباء لبنان عناية بالأدب التحليلي الآخذ سمت الواقعية، وهذا أجلى ما يكون في قصته «المصدور» التي هي قصة إنسانية استمد وقائعها من الحياة، فاستنزلت حقيقتها في تحليل عميق ونزول لأغوار النفس البشرية القصية.

فإذا تركنا القصة التحليلية إلى القصة التاريخية، وجدنا أن التطور الذي لحقها لم يرتق بها إلى الحد الذي تقف بها على قدم المساواة مع بقية ضروب الفن القصصي. وخير المحاولات التي ظهرت في القصة التاريخية تلك المحاولات التي جرج بها محمد فريد أبو حديد؛ فلقد كتب قصة تاريخية نشرها عام ١٩٣٠ عنوانها «ابنة المملوك»، وفيها صور عصر المماليك في مصر تصويرًا دقيقًا. سلسل حوادثها تسلسلًا فنيًا، وصاغها في أسلوب قصصي رائع، غير أن الحيوية تفقدها، ومن هنا لا يمكننا أن نعتبر هذه القصة خطوة كبيرة إلى الأمام بفن القصة التاريخية.

أما القصة الاجتماعية فلم تجد في مصر من يعنى بها سوى نقولا الحداد، الذي أظهر نشاطًا في ميدان القصص، إذ نشر أكثر من عشرين قصة. والغرض الاجتماعي في القصص طاغ على المواقف القصصية وعلى ما يستلزمه فن القصص من الحبكة والاسترسال، وأما في سورية ولبنان فالقصة الاجتماعية لم تظهر إلا في آثار كرم ملحم كرم بقوة مستنزلة من الأدب التحليلي الآخذ سمت الواقعية. وخير قصص كرم ملحم كرم الاجتماعية. قصة «بونا أنطون» التي صدرت عام ١٩٣٧، والأستاذ كرم ملحم كرم في قصصه يبدو فنانًا متملكًا ناحية الفن القصصي. وهذا أوضح ما يكون في خلقه لشخوص قصصه، ومنحى عرضه لفكرة قصته، وتحليله لنزعات شخصيات قصته، ويكاد يكون الأستاذ كرم ملحم كرم الأديب اللبناني الوحيد المعاصر الذي له فن في كتابة القصة.

وهنالك بعض المحاولات البدائية في القصة الاجتماعية، أذكر منها محاولة رشاد المغربي في قصة «خطيئة الشيخ»، غير أن هذه المحاولات وإن نزلت من ضرب القصة الاجتماعية، إلا أنها لا تقف بجانب آثار كرم ملحم كرم، غير أن هذا لا يمنع بعض التحليل العميق الذي يخرج به الناقد من دراسة هذه القصة، مما يثبت مقدرة كاتبها على التحليل النفسي.

فإذا انتقلت من سورية ولبنان إلى المهجر لم تجد ما يسترعي النظر في أدب القصص غير محاولات إلياس قنصل في كتابة القصة من ناحية الشرائط اللازمة لقيام القصة الفنية، ومن خير قصص إلياس قنصل قصته الأخيرة التي صدرت عام ١٩٣٨ بعنوان «صديقي أبو حسن»، والأستاذ إلياس قنصل صاحب فن في تصوير الشخصيات ومعالجة الوصف والتحليل وتهيئة البيئة القصصية، وهو من هنا صاحب فن حقيقي في قصصه، وهو يعطينا في قصته «صديقي أبو حسن» تصويرًا دقيقًا وتحليلًا نفسيًا عميقًا لشخص «أبو حسن» محور القصة.

ونحن إذا لاحظنا كل هذا ونظرنا إلى توفيق الحكيم فإننا نجده كقصاص يقف على قدم المساواة مع كتاب القصة من الطبقة الأولى في العالم العربي، جنبًا إلى جنب مع العقاد والمازني وهيكل وطه حسين؛ فقصتا توفيق الحكيم «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» يتجلى فيهما فنه القصصي ومقدرته على كتابة القصة وطبيعته الفنية.

٨

في سورية ولبنان نهضة ذات أعرض بينة، ومن هنا فهي أوضح وأجلى الخطوط من النهضة الأدبية في مصر، ومن الأهمية بمكان أن نلاحظ أن النهضة الأدبية في مصر قامت بانتهاء الحرب العظمى بقيام المدرسة التحليلية الواقعية، ولكنها تأخرت في سوريا ولبنان نتيجة للأحداث السياسية والانقلابات التي أثرت على الجو الأدبي والفكري في القطر السوري واللبناني بضع سنين، وما انكشفت هذه الأحداث حتى انتظمت النهضة الأدبية في لبنان على أساس وإن تأخرت في سوريا لعدم الاستقرار إلى يومنا هذا، وكان مظهر هذه النهضة في لبنان قيام حركة أدبية بانت أغراضها في ميدان القصة في أثر كرم ملحم كرم وفي ميدان الأقصوصة فيما كتبه خليل تقي الدين وتوفيق ى. عواد ولطفي حيدر ويوسف غصوب، وهذه الجماعة انتظمت في لبنان في ندوة تعرف بندوة الاثني عشر، اتخذت جريدة «المكشوف» منبرًا تدعو منها لأغراضها.

هذه المدرسة الجديدة في لبنان هي التي تسيطر على مجرى الأدب القصصي فيها وتشكل عصر أدب التنظيمات في الجمهورية اللبنانية. وأبرز رجال هذه المدرسة في فن القصص خليل تقي الدين، وله مجموعة من القصص نشرها عام ١٩٣٧ بعنوان «عشر قصص»، ومن أهم الأقاصيص التي كتبها أقصوصة «نداء الأرض» و«سارة العانس»، وفي هذه الأقصوصات يبدو خليل تقي الدين ذلك الفنان الذي برع في التصوير والتحليل للشخصيات وإبراز مشاعرهم وإحساساتهم وعواطفهم. وهو يختلف عن توفيق ى. عواد صاحب «الصبي الأعرج وقصص أخرى» في أن تحليله للشخوص قائم على حيوية الأسلوب ورسم المشاعر والعواطف في الذهن عن طريق حركات الأشخاص بعكس توفيق ى. عواد الذي يحلل الشخوص تحليلًا نفسيًا عميقًا، ومن هنا جاءت براعته في الأقصوصة وإلى جانب هذه المحاولات القصصية من هذه المدرسة، تجد محاولة لكتابة القصة من فلسطين مبعثها أديب ناشئ هو محمود سيف الدين الإيراني صاحب «أول الشرط»، التي تضم مجموعة من الأقاصيص الفنية، خيرها أقصوصة «نداء البدن» و«رغيف خبز» و«صراع»،

وهذه القصص تبين أن صاحبها ذو نزعة تحليلية آخذ سبيلها نحو الواقعية الطبيعية وذات أغراض اجتماعية تهذيبية.

أما في المهجر فالمحاولات في فن الأقصوصة غير واضحة المعالم. وليست على جانب من الأهمية، وهذا ما يمكن أن يقال للمحاولات البدائية لكتابة الأقصوصة في العراق باستثناء جهود أنور شاؤل صاحب «الحصاد الأول» الذي أصدره عام ١٩٣١ محتويًا على نيف وثلاثين أقصوصة، ومحاولات محمود أحمد السيد القصاص العراقي، تلك المحاولات التي لا تقل عن المحاولات التي نراها في كتابة الأقصوصة في مصر أو لبنان.

أما فن المسرحيات خارج مصر فهي ضعيفة، ولم يصدر منها شيء بعد الحرب العظمى يتسرعي النظر، مما عدا المسرحية الشعرية «بنت يفتاح» لسعيد عقل من ندوة الاثني عشر والتراجيد الشعرية «سلوى» للدكتور علي الناصر من حلب، وقد صدرت عام ١٩٢٨ من دار العصور بالقاهرة، والمسرحية الساتيرية «محاكمة الشعراء» لعمو أبو ريشة من حلب، وهذه الآثار كلها من الشعر؛ فهي من هذه الناحية أدخل لفن الشعر منها لفن المسرحيات.

أما في مصر فقد نجح شوقي بك والدكتور أبو شادي والدكتور فوزي أن يحملوا الشعر العربي فن المسرحية، ولكن لم تكن محاولتهم شيئًا يذكر بجانب ما في آداب الأمم الأوروبية. أما في ميدان النثر فقد نجح توفيق الحكيم في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية، ومن هنا يمكننا أن نقول إن مصر بمحاولات توفيق الحكيم حازت قصب السبق في ميدان الفن المسرحي على بقية بلدان العالم العربي، وارتفعت بالأدب المصري من الحدود المحلية إلى آفاق رحيبة واسعة.

وإذا كانت مصر قد أخذت لنفسها الزعامة في ميدان الفن المسرحي في دائرة النثر في العالم العربي، فإنها لم تتفوق في الميدان الشعري على جاراتها، فمسرحيات شوقي بك والدكتور أبو شادي لا تتميز على مسرحية «بنت يفتاح» لسعيد عقل، ولربما تفوقت الأخيرة من ناحية الشاعرية الظاهرة في هيكل المسرحية.

ولقد أتى بعد توفيق الحكيم نفر، كتبوا عدة مسرحيات، غير أن كتاباتهم لم تظهر جديدًا على ما ظهر من الفن المسرحي في مصر عقب الحرب العظمى، فهي من هذه الناحية تنزل دون مسرحيات الحكيم، وتقف على قدم المساواة مع مسرحيات عصر أدب التنظيمات الذي بدأ وجوده عام ١٩١٨ في مصر. لهذا لا يمكن الحكم بأن الأدب دخل في طور جديد على يد توفيق الحكيم، وأن عصر أدب التنظيمات اختتم بظهور مسرحية

«أهل الكهف» لتوفيق الحكيم عام ١٩٣٣، إلا إذا أظهرت مصر كتابًا مسرحيين يقفون على قدم المساواة مع توفيق الحكيم، أو يخطون خطوة إلى الأمام من الحدود التي ترك المسرحية عندها الحكيم.

أما في القصة فلا يتميز الحكيم بشيء كثير على كتاب القصة في مصر وسوريا ولبنان والمهجر، الشيء الذي يثبت أن القصة في الأدب العربي تقدمت تقدمًا محسوسًا وتوازنت في مختلف أقطار العالم العربي على أساس يكاد يتساوى، غير أن هذا لا يعني أن القصة في الأدب العربي انتهت إلى ما انتهى إليه الفن المسرحي على يد توفيق الحكيم.

وخلاصة القول أن فن القصة والأقصوصة والمسرحية نشأ في الأدب العربي الحديث على الوجه الذي كشفنا عنه في الخطوط السريعة التي رسمناها تحت التأثير المباشر للآداب الأوروبية، ولم تكن في وقت من الأوقات امتدادًا للأدب العربي القديم حتى يصح اقتراض أصل لها في فن المقامة والقصص الحماسي أو الحوار، كما هو عند عمر بن أبي ربيعة كما يريد بعض الباحثين تقديره.

بعض المراجع

- Brockelmann Carl, Geschichle der Arabiachcn Literatur Bdl- lls Edham l. A., Der Roman in dcr neurcn Arabischen Litcratur, in.
- Z. R. G. J., Bxxxv (1935) S 39–38 ff.
- Khemeri, Tahir and Prof. Kampffcmeyer, Lcaders in Contem- po- rary Arabie Literatur 1930 Krackoskiy, lgnaz, Der historischc Ro- man in der neuren Ara- bischcn Litcratur Rescher. B. Abrib dcr Arabischen litteralurg schiohte, 1925.
- Widmcr G. Mahmud Taimur, Agyptsche Erzahlungcn, 1932.
- محمود تيمور: نشوء القصة وتطورها ١٩٣٦.
- لويس شيخو: تاريخ آداب العرب في القرن التاسع عشر ١٩٢٦.
- دائرة المعارف الإسلامية — باللغات الألمانية والإنجليزية والفرنسية والترجمة العربية.

- مجموعة مجلات «الهلال» و«المقتطف» و«العصور» و«الحديث» و«الشرق» و«أبولو» و«المجلة الجديدة» و«المعرفة» و«المكشوف» و«العصبة» و«الشرق» و«الأندلس الجديدة» و«السائح» و«مصر الحديثة المصورة» و«مجلتي».
- Zictschrift der Dcutschhcn Morgcnlandischen Gcssclacha Bd I-LXXXXll Dic Wclt des Islams Bd l–XlX
- Oricnto Modcrno. Vol l–XVlll
- Bulletin of thc School of Orictal Studies of London, Vol l–XlV Mit-teilungen des scminars fur Oricntalischc
- Sprachcn zu Bcrlin, Bd l xxxxl
- Rcvuc de l. Acadcmic Arabc, Damaskus
- Riaista dcl Siudi Oricntali
- Thc journrl of the Royale Asiatie Soeiety of Greal
- Berlin Vol 1900–1908
- Journal Asiatipue, Paris, 1922–1938

الفصل الثاني

توفيق الحكيم «حياته — شخصيته — أعماله الأدبية — آراؤه»

١

كان ذلك في مستهل القرن العشرين، والمجتمع المصري آخذ في النهوض، ينفض عن نفسه غبار الجمود، ويعمل على محاربة الظلم والاستعباد، وقد استفاضت المظالم في أرجاء البلاد واستحفلت الخطوب في مختلف بلدان القطر، وكانت الدعوة للحرية قد انتهت إلى مصر في القرن التاسع عشر بمثاليات الثورة الفرنسية، فنشأ تحت تأثير هذه العوامل جيل جديد من المصريين في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، هذا الجيل أوقف نفسه لتحرير المجتمع المصري ومحاربة الأتراك والمتتركين[١] وكان هذا النضال امتدادًا لذلك الصراع العنيف الذي قام بين الحزب المصري من العسكريين وحزب الدخلاء من الضباط الأتراك. وقد انتهى هذا الصراع بثورة العرابيين، ودخول جيش الاحتلال الإنجليزي بمساعدة الخديوي توفيق إلى مصر فأخمد هذه الحركة الرامية لتحرير العنصر المصري، غير أن هذا الإخماد كان ظاهريًا؛ إذ كانت القلوب تجيش بعواطف العداء نحو عنصر الحكام من المنحدرين من أصول شركسية أو تركية، في ذلك الوقت اتصلت أسباب الحياة الزوجية بين «إسماعيل بك الحكيم» أحد الفلاحين الأثرياء المعروفين في بلدة دمنهور مركز مديرية البحيرة ومن رجال السلك القضائي وبين إحدى الفتيات التي تجري في عروقهن الدم التركي، وكان ثمرة هذا الزواج المختلط توفيق الحكيم.

[١] عباس محمود العقاد في كتابه «سعد زغلول» القاهرة ١٩٣٦، ص٤٦–٤٧.

كان إسماعيل بك الحكيم — كمعظم أبناء مصر — من طبقة الفلاحين، منحدرًا من أسرة مزارعة أصلها من بلدة «الدلنجات» الواقعة على بعد بضع عشر كيلو مترات من إيتاي البارود إحدى بنادر مديرية البحيرة[٢] وقد نشأ إسماعيل بك الحكيم ثريًا من جهة أمه لا أبيه[٣] إذ ورث عنها ثلاثمائة فدان من أجود أراضي البحيرة. هذا وكان إخوته من أبيه يسعون من أجل العيش قوتهم في عملهم[٤] وكان هو — كأبناء طبقته من الفلاحين الذين يتنسمون معارج الثروة فجأة — يتطلع إلى طبقة الحكام وهم من الأتراك. طامعًا إلى الاندماج فيهم باسم المدنية التي أخذت تغزو في ذلك الوقت الريف المصري بقوة، ولم يكن أمامه وأبناء عنصره من سبيل للاندماج في طبقة الأتراك إلا مصاهرة العائلات التركية. وكان هذا السبيل هو الطريق الوحيد للأخذ بأسباب التترك والارتقاء إلى طبقة الحكام. هذه الرغبة من جهة والثلاث مئة فدان من جهة أخرى عملت على أن تصل بأسباب الزوجية بين إسماعيل الحكيم ذلك الفلاح المصري وبين تلك الفتاة التركية، بنت أحد ضباط الأتراك المتقاعدين[٥].

وكانت هذه الفتاة التي ارتبطت بأسباب الزوجية لإسماعيل بك الحكيم، فتاة تشعر بقوة شخصيتها، وتحس بظهور ذاتيتها، وكانت حياتها منذ الطفولة إحساسًا بأصالة الدم الذي يجري في عروقها، وشعورًا بالتفوق على قريناتها من البنات التي من سنها، وكانت تتخذ الوسائل لإظهار شعورها بالتفوق، في منحى زينتها وملبسها[٦].

فلما اتصلت أسباب الزوجية بين هذه الفتاة وإسماعيل الحكيم حاولت هي بما أوتيت من قوة شخصية أن تؤثر في بعلها فتجذبه من صفوف طبقة الفلاحين، وكانت وسيلتها لذلك التأثير عليه باسم التمدن لقطع أسباب الصلة بينه وبين مجموع آله من الفلاحين، وقد نجحت هي في محاولتها إلى حد كبير.. لم يكن كل النجاح عائدًا إليها، إنما تضافر على تحقيق أغراضها ضعف شخصية إسماعيل الحكيم من جهة، ورغبته القوية من جهة أخرى للاندماج في جو طبقة الحكام من المتتركين، لهذا سرعان ما تقطعت

[٢] عودة الروح ج١ ص١٩.

[٣] عودة الروح ج١ ص٣٥.

[٤] عودة الروح ج١ ص٣٥.

[٥] عودة الروح ج١ ص٨١.

[٦] عودة الروح ١ ص٨٠–٨١.

أسباب الصلة بين ماضي إسماعيل الحكيم وحاضره. وكان هذا الانقطاع قويًا على قدر الاندماج في المحيط الجديد. غير أن هذا لم يقض على الطبيعة الأولى من نفسه، فكانت تظهر خلاله الأولى وفطرته التي جبل عليها مغالبة عوامل التهذيب والتمدن التركي، ومن هنا كانت حياة الرجل نضالًا بين طبيعته الأولى التي ركب عليها وبين الحياة الجديدة التي تضطره أن يلبس مظاهر طبيعة جديدة ليحيا بها في محيطه الجديد، وكان هذا النضال يقصر أحيانًا على شخص الرجل، فيأخذ مظهر صراع في نفسه بين القديم الذي جبل عليه من طباع الفلاحين والجديد الذي أخذ به من خلال المتتركين، وكان هذا الصراع أحيانًا يمتد إلى خارج نفسه؛ فيتصل بمجرى الحياة الزوجية بين الزوجين، وكان هذا كله يترك أثرًا ثابتًا في محيط الحياة الزوجية، ويلونها بلون خاص. وتحت تأثير هذا الجو نشأ الطفل توفيق الحكيم وترعرع فتأثر، فكان لهذا التأثير أثره في تكييف نفسيته وتقويم ذاتيته على نمط خاص.

٢

في هذا الوسط الخانق للشخصية كان الطفل توفيق قد وجد لشخصيته السبيل للتفتح والامتداد، ولكن عن الطريق الداخلي، وكان يقترن تفتح شخصيته وامتدادها نحو الداخل عنده بموقف عداء ضد رغائب الأبوين فلما تفتحت غريزة الجنس Sex عند الطفل وقفت عند حدود النفس مسوقة لذلك بطابع الوسط العائلي الذي يكتنفه. غير أن تفتح شخصية الطفل ومد ذاتيته عن الطريق الداخلي، وتحول ألعابه إلى ألعاب فكرية وجهت الغريزة توجيهًا قويًا نحو التخيل والتفكير، فكان أن تعلقت نفسيته بالفنون الجميلة وكان مظهر هذا التعلق اتصال نفسه بالموسيقى.

وكان اتصال عائلة توفيق الحكيم بإحدى التخوت الموسيقية التي تظهر في الأفراح والولائم[٧] ونزول التخت بأفراده كل صيف بمنزل الأسرة، سببٌ لأن يجد الطفل وهو في ذلك الوقت ابن السادسة ما يجعله يندمج في التخت ويعمل على أن يمد شخصيته للعالم الحقيقي، فكان يندس بين أفراد التخت، يأكل ويجلس ويغني معهم[٨]، ويجد في

[٧] عودة الروح ج١ ص١٢٦ و١٢٨.

[٨] عودة الروح ج١ ص١٢٦ و١٢٧ و١٢٨.

ذلك التعويض عن حياة الانعزال التي يعيشها ثلاثة فصول السنة بين والديه، ولقد وجد توفيق في شخص رئيسة التخت، وهي امرأة لطيفة كانت تناهز الثلاثين من عمرها، تمتاز فوق غنائها الساحر بطبيعة غنية بالشعور والإحساسات تفيض به على جلسائها، مما يجعلهم يعلقون بشخصها، ما يجعله يفني بشخصه فيها[9] حتى إن أهنأ أيام طفولة توفيق كانت تلك الأيام التي يقضيها بجوارها، وكان يحسب مجيئها طيلة ثلاث فصول السنة، ويعد الأشهر انتظارًا لها[10] وهذا التعلق من الطفل توفيق بالتخت وأفراده كان مدفوعًا إليه بالقسر الطبيعي للعب، وقد وجد في محيطه ما يجعله يمد شخصيته ويروي غريزة اللعب فيه بين أفراد التخت، ولكن كان هذا الإرواء فكريًا عن طريق القصص التركي الأرستقراطي، غير أنها كانت متقلقلة؛ نتيجة للصراع القائم بين الطبيعة الأولى التي ركب عليها والده، والحياة المدنية التي دلف إليها، والتي كانت تلون حياته الزوجية بلون خاص، وتضطر والدته إلى العمل على تغيب الحياة المدنية في زوجها بما هي عليه من قوة شخصية وقدرة على التأثير على بعلها، وكان أثر هذا بليغًا على الطفل توفيق؛ إذ جعله ينفر من الطالع الأرستقراطي المفروض في حياة الأسرة والطابع التركي الذي يسمه بميسم خاص.

ولما كان نظام التربية التركية من أشد نظم التربية تضييقًا على الإنسان ونزعاته ورغباته وأكثرها حفظًا على التوارث من التقاليد؛ فقد كانت الوالدة تبذل كل جهدها لأن تصب الطفل توفيق في قالب يتكافأ وأغراض مثل هذا النظام من التربية، غير أن حيوية الطفل وطبيعته المرنة التي لا تألف إلى قالب ولا تركن إلى منوال، كانت تجعله يفلت من بين يديها، يساعد الطفل على هذا محيط العائلة المتقلقل، ولم يكن هنالك من سبيل أمام الأم لتصل إلى أغراضها إلا أن تعمد للطفل توفيق فتمنعه عن الاختلاط بأبناء العزبة من الأولاد الفلاحين، فكان نتيجة ذلك أن عاش توفيق الطفل أيام الطفولة في عزلة، فكانت الأرجاع التي تأخذ مظهر ألعاب الطفولة؛ نتيجة لغريزة اللعب التي تفسر الطفل عليها عند أقرانه من الأطفال تأخذ عنده طريقًا داخليًا، إذ تتحول لرجوع داخلية يحاول الطفل معها اكتشاف المحيط الذي يحيا فيه، ومن الصور التي يخرج بها من معالجة حسية بطبيعته كان يترك لميوله النظرية في اللعب أن تعبث بها.

---

[9] عودة الروح ج١ ص١٢٨–١٢٩.

[10] عودة الروح ج١ ص١٢٧.

ولقد تحولت هذه الميول الفطرية للعب عند الطفل توفيق عن طريق منحى المعالجة الحرة للأشياء إلى تخيل بنائي وإيهام، وفي هذا التخيل والإيهام كأن الطفل يجد مخرجًا ومنفذًا لميوله التي سدت عليها الطريق في الحياة الواقعية بالنظر إلى القيود التي وضعتها نظام التربية التي فرضتها والدته عليه. وكان هذا التخيل والإيهام سببًا في أن يقف الطفل توفيق في حياته عند تجاربه الناقصة في الحياة، فيعمل على استعادة صورها، ولا يكتفي بذلك، بل يعمد لتنظيمها من جديد على حسب قاعدة التداعي، وكان يخرج بصور جديدة، وهكذا كانت الألعاب التي تقسر الطفل عليها غريزة اللعب عند الإنسان تأخذ مظهرًا من الألعاب الفكرية، ولهذا كانت حياته ذهنية محضة في طفولته، ولهذا أيضًا لم يكن الطفل يميل إلى الجري والقفز كبقية أقرانه من الأطفال.

هذا التحول بالإرجاع نحو الداخل، كان بجانب الانعزال سببًا لأن يحتفظ الطفل بذاتيته سليمة من الانطباع بالقالب الذي يريد أبواه صبه فيه، ولكن التضييق عليه ترك في نفس الطفل أثرًا واضحًا، هي خلة التكتم، ولهذا كانت صراحة ناقصة في إحدى جهاتها. هذا إلى أن تضييق الوالدين عليه والوقوف أمام شخصيته والحيلولة دون مدها كان سببًا لأن يحس الطفل توفيق بنفرة من والدته وتصرفاتها معه، فعاش غريبًا بين أبويه، يشعر بأن هنالك شيئًا لا يستوضحه يفصل بينه وبينهما[١١].

٣

من هذين الأبوين ولد توفيق الحكيم بضاحية الرمل بمدينة الإسكندرية صيف عام ١٩٠٣[١٢] وعاش توفيق أيام طفولته في عزبة والده على خط دمنهور بالبحيرة. ولما كان

[١١] عودة الروح ج٢ ص١٤ وعلى وجه سطر ١١–١٤.

[١٢] هنالك خلاف جوهري بيني وبين الأستاذ توفيق الحكيم بخصوص تاريخ ميلاده فهو يقول: إنه ولد عام ١٨٩٨ في خطاب بعثه إلينا، ولكن هذا التاريخ لا يتفق مع هيكل التحقيقات التي قمنا بها، ومن هنا لا نجد بدًّا من رفضها، وذلك أن الأستاذ الحكيم وهو يقرر أن عودة الروح تصور أيام طفولته وصباه، وأن شخص «محسن» يمثل شخصه، وهذا يجعل له من العمر خمسة عشر ربيعًا في عام ١٩١٩ عام الثورة المصرية، انظر عودة الروح ج١ ص١٢١–١٣٢ عن عمره، وج ٢ ص٢١٣–٢١٤ عن كون مجرى الحوادث سنة ١٩١٨–١٩١٩–وعلى هذا يكون ميلاد الأستاذ الحكيم سنة ١٩٠٣، أما أنه مولود في الصيف فهذا محض استنتاج من مجرى تاريخ حياته؛ حيث افترض أن والديه ذهبا للإسكندرية لقضاء أشهر الصيف، فوضعته والدته بالإسكندرية.

توفيق خرج للحياة من أبوين مختلفين سلالة، فكان نتيجة ذلك أن مني بإخصاب زائد وحيوية متقدة ومشاعر حادة ونشاط عظيم[١٣] وهذه الطبيعة الفائضة بضروب الحيوية والنشاط عن طريق الوقوع تحت تأثير المحيط الطبيعي في مصر وهو يتدرج من البحر الأبيض المتوسط إلى الشلال الأول على نمط واحد من التشابه والاطراد، خلصت بذهن مرن وخيال مرن يتجه سمت الحسية الواقعية، ذلك أن المظاهر الطبيعية في المحيط المصري تطرد في قياس العقل بغير توثب في الذهن ولا جموح في الحاضر[١٤] ومن هنا كان لذهن الأستاذ الحكيم شيء من التعضون organipue في الربط بين الأخيلة والأفكار، وكانت هذه الطبيعة الفائضة بضروب النشاط والمرنة الآخذة سمت الحسية الواقعية نتيجة لتكافئها مع المحيط الاجتماعي تنتهي بالطفل إلى أن يمد ذاته نحو الداخل وينكمش على ذاته، وكان هذا مرده محاولة والدته أن تصبه في قالب خاص وتخرجه على غرار رسمته له في ذهنها وقدرته في نفسها، وكانت هذه المحاولة من والدته تصطدم بحيوية الطفل المرنة، فكان نتيجة ذلك أن يحاول الطفل أن يخلص بحرية ذاتيته، وكان سبيله لذلك الرجوع لذاته والانكماش على نفسه.

لقد كانت الحياة العائلية التي نشأ فيها توفيق مطبوعة بالطابع والروايات الشعبية؛ لأن الرجوع التي تفرضها على الإنسان غريزة اللعب، تحولت عنده لرجوع داخلية فكرية، كما أنه كان يجد في جو التخت ما يجعله يتسامى بالعاطفة الجنسية، وقد وضحت رجوعها الأولى فيه[١٥]. ولا ريب في أن تعلق الطفل توفيق بشخص رئيسة التخت، كانت

---

[١٣] هذه حقيقة بيولوجية ثابتة بالتجربة، وهي لا تعارض الحقيقة الاثنولوجية التي تقرر أن صفاء السلالة عامل على قوتها الاجتماعية، وكما يقرر له دعاة الآرية الآن في أوروبا. انظر لنا: المنهج في دراسة الأشخاص الأدبية في مجلة المعهد الروسي للدرسات الإسلامية، م٣٦ (١٩٣٦) ص٣١١–٣٢٨.

[١٤] الطبيعة المصرية في حقيقتها؛ لعباس محمود العقاد ص١٨–٣٦ من كتابه سعد زغلول القاهرة ١٩٣٦.

[١٥] يعترض بعض علماء النفس على فرويد في أن الغريزة الجنسية لها رجوعها الأولي في الطفل منذ ميلاده بأن هذا صرف للشيء لأكثر مما له، غير أننا نلاحظ — من وجهه نظرنا الخاصة — أن الرغبة في التباعل غريزة في الإنسان، ومن هنا إن كان ظهورها مرتبطًا بتطورات فسيولوجية في الإنسان، فهي لا تمنع أن تدفع غريزة الجنس الإنساني إلى القيام بحركات قبل أن تظهر فيه الغريزة واضحًا، ونحن في ذلك نقايس غريزة الجنس بالقدرة على المشي عند الإنسان. انظر: فرويد theory of Sex Three Contrebutions وود ورث في دروس علم النفس القاهرة ١٩٢٩ ص١١٨–١٢٠، وقارنها بما هو مكتوب ص١٨٦.

تُكَأَة جنسية صرفة، ولا أدل على ذلك من سلوك الطفل توفيق معها[١٦]، وقد يكون هذا التقرير — في الظاهر — فيه شيء من الغلو، لكنه في الواقع لا يخرج عن حقيقة لا يتطرق إليها الريب، وهذا الميل الجنسي مظهره الارتياح لها والتعلق بها، وكما أن حركة الطفل في السنة الأولى من عمره قبل المشي توجب له بعض الارتياح؛ لأن فيها إرضاء لغريزة المشي التي لم تظهر لعدم تجهز الأجهزة العضوية، كذلك غريزة الجنس تجد بعض الارتياح وتفسر الإنسان على بعض الرجوع قبل أن تظهر واضحة في الإنسان حين البلوغ[١٧].

ولقد خرج الطفل توفيق من مصاحبته لأفراد التخت مغرمًا بالغناء والموسيقى، فحفظ كثيرًا من الأدوار الشعبية، تلك كانت تدور على أفواه أفراد الشعب المصري قبيل الحرب العظمى.

في ذلك الوقت كان عمر توفيق قد كامل السابعة، وأصبح في السن التي تؤهله للذهاب إلى المدرسة. والتحق الطفل توفيق بمدرسة «دمنهور» الابتدائية. وفي محيط المدرسة وجد الطفل منفذًا لرغباته وميوله، فاندمج في جوها واتصل بالطلبة. وكان شعوره بعد هذا الاتصال نحو جو العائلة الأرستقراطي الجامد التفرد؛ لهذا رأينا الطفل يخفي حقيقة أسرته ومقام والديه عن أقرانه من الطلبة؛ حفظًا لامتداد شخصيته من جهة، ونفرة من الجو الأرستقراطي الجامد الذي كان يحياه أبواه … وأكمل الصبي توفيق تعليمه الابتدائي حوالي عام ١٩١٥.

ولم تترك المدرسة في نفسه أثرًا أكثر من إفساحها لرغباته وميوله المجال للنشاط إلى حد أوضح مما كان في المنزل يقدر عليه، ولا شك أن مناهج التعليم الجامدة اصطدمت مع طبيعة ذهنية الصبي المرنة، ولا شك أيضًا أنه تغلب عليها حتى جاز سني دراسته دون توقف.

---

[١٦] عودة الروح ج١ ص٤٣ وعلى وجه خاص آخر الصفحة.

[١٧] انظر لنا: المنهج في دراسة الشخوص الأدبية بمجلة المعهد الروسي للدراسات الإسلامية، م٣٦–١٩٣٦ ص٣١١–٣٢٨.

٤

أكمل توفيق الحكيم تعليمه الابتدائي عام ١٩١٥–١٩١٦، وقد استقر قرار والده أن يدخله مدرسة ثانوية، ولكن «دمنهور» ليس بها مدرسة ثانوية، فما العمل؟ كان رأي والده أن يوفده للقاهرة فيلتحق بمدرسة ثانوية؛ ليعيش تحت رعاية أعمامه وعمته الذين ينزلون القاهرة، ولكن والدته وقفت تعارض حينًا وتقول: كيف يكون ذلك؟ كيف يستأمن أعمامه الفلاحون عليه، ولكنها بعد قليل من الأخذ والرد نزلت عند رأي زوجها قائلة:

وماذا يكون توفيق، إنه لم يخرج عن كونه فلاحًا مثل أعمامه، ورأى توفيق هذا من والدته؛ فذكر مواقفها السابقة منه ومن والده حسين؛ كانت تقف تعيرهما بأنهما فلاحان، وشعر بثورة داخلية على ذلك الدم الأسيل الذي يجري في عروق والدته.

وسافر توفيق إلى القاهرة.

التحق توفيق الحكيم بمدرسة «محمد علي» الثانوية، وعاش مع أعمامه مقابل جعل بسيط يدفعه والده[١٨].

وكان أعمامه يقيمون بالمنزل رقم ٣٥ شارع سلامه بحي البغالة بخط السيدة زينب[١٩] وكان الدار عبارة عن ثلاث حجرات وردهة تستخدم واحدة للاستقبال، والثانية كانت عبارة عن «عنبر في ثكنة» كانت حجرة نوم الجميع! اصطفت فيها عدة أسرة بعضها بجانب البعض، وقام فيها خزانة مخلوعة أحد عارضيها فيها ثياب من كل لون ومقاس، كان المنزل مطلوقًا فيه الحرية للغاية للجميع، وكانت المعيشة فيه غير مقيدة بقيود.

وفيما عدا حجرة النوم كان هنالك ردهة بها مائدة من الخشب الأبيض الرخيص عليها غطاء من مشمع قد أكل عليه الدهر، وكان الجميع يتناولون وجبات طعامهم عليه نهارًا، وتنقلب في الليل سريرًا ينام عليه الخادم[٢٠].

---

[١٨] عودة الروح ج٢ ص٦٥.

[١٩] عودة الروح ج٢ ص٦٨ و١٠٧ و٢١٩ وانظر إشارة عن المنزل ج١ ص٤٤ وعن الحي ج١ ص٤٨ وكونها بخط زينب ج١ ص٤٧ و١٦٢ وج ٢ ص٦٨.

[٢٠] عودة الروح ج١ ص٣.

وكان الجمع الذي ينزل المنزل مكونًا من توفيق الحكيم وعميه وعمته — إخوة والده من والده — أما عمه الأكبر فكان شخصًا مرحًا، يشتغل مدرسًا للحساب بإحدى المدارس الابتدائية وكان بصفته كبير الجماعة رب الأسرة ورئيس البيت يصرف على إخوته من مرتبه مستعينًا على ذلك بالجعل اليسير الذي يرسله والد توفيق في أول كل شهر.[21] وكان هنالك عم ثان، كان على شيء من العصبية وكان طالبًا بكلية الهندسة[22] أما عمته فكانت فتاة ريفية جاهلة أتت القاهرة مع شقيقيها لكي تدير لهما أمر المنزل، ولم تؤثر فيها مقامها الطويل بالقاهرة أي أثر حقيقي في تكوينها، فهي ما زالت على حالتها الأولى لم تدرك من حياة القاهرة المدنية شيئًا غير سطوحها فيما يتعلق بالملبس والكلام[23].

في هذا الجو عاش توفيق نيفًا وثلاث سنين وهو يتدرج في صفوف التعليم الثانوي. وكان جو العائلة مما جعل لميوله أن تأخذ طريقها الطبيعي، فلم يكن الوسط العائلي الجديد الذي يحيا فيه فارضًا عليه نظامًا من الحياة يلتزم أن يحياها، أو مجموعًا من التقاليد مضطرًّا للمحافظة عليها. كان وسطه العائلي الجديد بما هو عليه من التسبب يترك له كل الحرية في التفكير والعمل، فكان يتصرف طبقًا لميوله والأغراض التي استقلعت على أساس معين خرج به من سني الطفولة نتيجة للمحيط العائلي الأول الذي اكتنفه، فكان الصبي توفيق في محيطه العائلي الجديد بين أعمامه يشعر بروح تدفعه للاندماج معهم في جوهم، لأن هذا الاندماج قائم على حفظ الشخصية حرة من القيود، وقد وجد توفيق في هذا الاندماج ما يساعده على الخروج من صدفة نفسه ومد شخصيته نحو الخارج.

وكان هو في المدرسة — بحكم العوامل التي كيفته، أو قل تكافأت مع ذاتيته، قصته على غرار خاص بعيدًا عن الألعاب المادية والحسية — يبدو من بين أقرانه رزينًا عاقلًا، لا يعرف الجري والقفز كأبناء سنه، أغلب ألعابه وملاهيه ذهنية فكرية، وتدور حول مطارحة الشعر والمناظرة مع الطلبة. وكان هدوءه في المدرسة يسبغ عليه مظهرًا أكبر

[21] عودة الروح ١ج ص٨.

[22] عودة الروح ١ج ص٨.

[23] عودة الروح ج١ ص١٠.

من عمره وقد عرف مدرسوه هذا عنه فعاملوه معاملة ممتازة. غير أن الشعور بالانعزال الذي خرج به من أيام الطفولة كان يجعله قليل الاختلاط بالتلاميذ ويدفعه للوحدة[٢٤].

وكانت حياة الصبي توفيق في هذه الفترة شاعرية خيالية، غرام بالشعر وخاصة ما كان منه رقيقًا يتناول مسائل الوجدان والشعور. وكان هذا التحول سببه تفتح غريزة الجنس عند الصبي توفيق يدلفه إلى حياة المراهقة.

في ذلك الوقت، وتوفيق الحكيم في الخامسة عشرة من سني حياته، وفي السنة النهائية من القسم الأول من التعليم الثانوي، عرف توفيق معنى الحب، فكان له أكبر الأثر في حياته.

٥

اتصلت أسباب الصلة بين عمة توفيق وبين أسرة تجاورهم سكنهم، وبها طبيب متقاعد، كان ملتحقًا بالجيش المصري الذي فتح السودان، وكان لهذا الطبيب فتاة جميلة ذات غنج ودلال في السابعة عشرة من عمرها، تكامل نموها وبدأت المرأة فيها، ذاتيتها من وراء الفتاة العذراء الخفره وكان نتيجة هذه الصلات أن كانت الفتاة تأتي لتزور عمة المراهق توفيق الحكيم، وحدث أن كانت زيارتها وأفراد الأسرة بالمنزل، فتعلق بها كل مدفوع برغباته، غير أن الفتاة شغلت من ذهن الفتى الحكيم حيزًا كبيرًا وشعر الفتى بامتدا ذاتيته نحوه وفنائه فيها، وما شعر إلا ويده امتدت غفلة عن الناس إلى منديلها فأخذته من على سطح الدار، وكان في منديلها للفتى معنى الأنثى التي أخذت مشاعر الفتى تتحول إليها نزولًا على أحكام التطور في نفس المراهق، وكان الفتى يحس بشعور طاغ عليه يجعله يفكر في فتاته، وكان يحس بفراغ في قلبه وذاته محاول أن يجد ملأها في المطالعات، وكانت مطالعة الشعر صدى هذا الإحساس، وإذ به يستقر بمطالعاته عند ديوان مهيار الديلمي لما في شعره من الرقة، وإذا بالفتى يكثر من مطالعة الشعر الوجداني، فيشغف به ويجد في ذلك ما يفرج بعض الشيء عن عواطفه الجياشة نحو فتاته.

وفي ذلك الوقت تتداخل الظروف وحدها مع الصدف فتصل بين الفتى وفتاته، وتقوم هذه الصلة على الغناء والموسيقى، الفتى يعلم فتاته الغناء والفتاة تعلم فتاها

[٢٤] عودة الروح ج١ ص١٦ و٣٤ و٥٠ و٥٢–٦١ و٩٢–٩٥.

العزف على البيان. وتقوم هذه الصلة سببًا لتغذية شعور الفتى وإحساسه من ناحية فتاته وتبادله الفتاة شعوره وإحساسه ببعض الشعور، غير أن الجو الخيالي الذي عاش فيه الفتى نتيجة انعزاله عن الناس والحياة المجردة الذهنية التي عاشها تجعله لا يعرف كيف يوقظ في فتاته شعورها وعواطفها من الأعماق، وقد يكون لصغر الفتى من جهة وعدم تكامل رجولته في ذلك الحين سببًا لأن تنصرف الفتاة عن فتاها، ويعلق قلبها بشاب يجاورها السكن وينزل في نفس الدار الذي ينزل فيه الفتى توفيق وأعمامه.

شعر الفتى توفيق بانصراف حبيبة قلبه عنه. أو قل شعر بعدم مبادلتها شعوره بشعور مثله. فنال هذا الإحساس من نفسه. فأزجى به لعالم الشعر، متغزلًا في حبيبته.

وهكذا بدأ الشاعر من وراء شخص الفتى، غير أن هذه المحاولات الشعرية ذهبت في ثورة غضب، إذ دفعها الفتى إليها حتى تقطعت أسباب صلته بحبيبته.

وأتى عام ١٩١٩ وذهب الفتى يقضي إجازة منتصف العام عند والديه. غير أنه بقلبه ومشاعره بالقاهرة عند ملكة فؤاده ينتظر منها تأكيدًا لحبها له، ويؤوب الفتى إلى القاهرة وهو فرح لإمكان رؤيته محبوبته، غير أنه سرعان ما يصطدم بالحقيقة المرة، انقطاع أسباب الصلة بين من يحب وبين عمته. ويحدث أن تعمد عمته إلى خدش شرف فتاته أمامه فيكون لذلك وقع الصاعقة عليه فلا ينام تلك الليلة إلا متقطعًا لا يأخذه الكرى حتى ينتبه منفوضًا على الحقيقة المرة.

ويغدو الفتى توفيق فإذا فتاته بعيدة عنه بعد نجوم السماء، وقد تصرمت الصلات بين عمته وبينها، ويفقد الفتى بانقطاع هذه الصلات آماله في لقائها، وهذا جعله يغرق في طيات ذاته ويعصر قلبه ومشاعره في تخيلات، فتنبت به الصلة بين عالمه الداخلي الذي غرق فيه والعالم الخارجي الذي يكتنفه، وتكون نتيجة ذلك أن ينصرف عن دروسه، فلقد كان يقبل عليها بأمل، فلما تقطعت آماله تقطعت آماله فكيف يقبل عليها.

ولقد دفع هذا المصاب الفتى إلى أن يستجير بحاميته الطاهرة السيدة زينب، ولكن لا حاميته تجيره فلا تدفع عنه النازلة ويشتد بالفتى الأمر فيسوء حاله ويشحب لونه ويقل كلامه، وهنا يضطرب أعمامه فيشيرون على الفتى — وقد عرفوا سره — بأن يذهب لملاقاة مالكة فؤاده في منزلها، وكأنه ليس على علم بما صارت إليه العلائق بين عمته وبينها، فإذا فاتحته بأمر عمته معها، فليس عليه إلا أن يعتذر لها عن نفسه بأنه غير مسئول عن جريرة عمته إن كانت أخطأت!

نزل هذا الاقتراح من قلب الفتى توفيق منزلة القبول، وإذا به في منزل فتاته، بعث إليها جاريتها تطلعها بقدومه، وهو يحسب ألف حساب وحساب لظهورها. وتطلع عليه

فتاته جامدة عازمة على مقابلته بجفاف، ولكن منظره يبعث في قلبها الشفقة فتلين الكلام له ويذهب الفتى توفيق يحدثها عن أمره منذ افترق عنها ليقضي فترة الإجازة عند والديه إلى الساعة التي مثل فيها أمامها ويذكرها بأيامه معها ويستعيدها ذكرياتها، ولكن الفتاة عنه في عالم، فقد ملك قلبها ذلك الجار، ويحس الفتى بأن قلب فتاته قد انصرف عنه وإن مقابلته ستكون الأخيرة، فلا يملك نفسه فيجهش أمامها باكيًا، ولكن الفتاة في شغل عنه وعن بكائه بالتفكير في حبيبها، ويخرج الفتى على عجل بعد أن يترك لها مجموعة من الأوراق جمعت ما قاله فيها من الشعر والنثر.

خرج الفتى من تجربته الأولى في الحب، وقد انقطعت به كل أسباب الاتصال بالحياة فلا المدرسة وواجباتها تحتل من ذهنه شيئًا، ولا المجتمع يشغل من فكره مكانًا. ولم ينقذ الفتى من آثار حبه وآلامه غير قيام الثورة المصرية في مارس عام ١٩١٩[٢٥].

٦

قامت الثورة المصرية في مارس سنة ١٩١٩ فحركت مشاعر الشعب وعواطفه، فاندمج في حركات الثورة رغم صغر سنه. وكان اشتراكه فيها مما يلهب عواطفه ويثير عليه حواسه ويذكي الحماسة في قلبه، وتحولت به عواطف حبه نحو محبوبته إلى حب بلاده ومعبودها الزعيم سعد زغلول.

وفي هذه الروح الوطنية الجديدة، التي استولت على مشاعر الفتى، نسي توفيق حبه، أو قل وجد في انفجار الشعوب القومي امتداد عواطفه المكبوتة.

وقبض على الفتى وأعمامه واعتقل في القلعة بالقاهرة بتهمة التآمر، ووصل الخبر لأبيه في بلدته دمنهور، فأسرع إلى القاهرة وأخذ يستعين بنفوذه ليفرج عن ابنه وإخوته، ولكن السلطات العسكرية لم تتساهل ومانعت، غير أنه بعد سعي كبير نجح في أن ينقل توفيق وأعمامه من معسكر الاعتقال بالقلعة إلى المستشفى العسكري.

وظل الفتى توفيق الحكيم مع أعمامه رهين المستشفى فترة من الزمن حتى انتهت حركات الثورة، بأن أفرج عن زعيم مصر سعد زغلول الذي كان معتقلًا بجبل طارق، فكان نتيجة ذلك أن بدأت السلطات العسكرية تفرج عن المعتلقين، ومن ضمن من أفرج عنهم الفتى توفيق وأعمامه.

[٢٥] انظر عودة الروح قصة حب توفيق في تفاصيلها وهي معروضة في قالب من أدب القصة.

وخرج الفتى من معتقله بالمستشفى العسكري، وذهب إلى حيث تقوم عزبة والده على خط دمنهور بالجيزة، إذ كانت المدارس قد عطل التعليم فيها والامتحانات ألغيت، وكان نتيجة ذلك أن نجح الفتى من وصمة العار الذي كان مقدرًا له بالسقوط في امتحان الكفاءة، الذي كان مقدرًا له دخولها في تلك السنة.

وخرج الفتى من معتقله حاملًا ذكريات حبه، وقد راض الحب نفسه وجعله يتفتح للفن ممثلًا في ضرب الشعر منه.

ومن الأهمية بمكان أن ننظر إلى تصرفات الفتى في تلك الفترة، فإننا نجده في سلوكه نازعًا منزع تخيل وتجريد راضه إليها طبيعته الحسية التي أخذت بأسباب التخيل نتيجة انسحابه لحدود نفسه.

وهذا المنزع جعله يأخذ العالم أخذًا تجريديًّا ويرجع بالظاهر المحسوس إلى الخفي الذي وراء المحسوس، ولهذا كان شديدًا في إيمانه بالغيب، ومن إيمانه بالغيب كان يستنزل عقيدته الدينية واعتقاده في الخرافات والأساطير، نتيجة لما في محيطه من مظاهر تلفت الفكر وتستوقف النظر. ومن هنا كانت عقلية توفيق الحكيم عقلية فطرية غيبية تنزع للغيب والإيمان بالطلاسم.

وهذا النزاع الفطري في عقليته يبدو في إيمانه بالسيدة زينب على أنها حاميته الطاهرة،[٢٦] وهذا الإيمان ليس وقفًا على أيام الصبا والشباب. وإنما هو شيء أساسي من طبيعته النفسية، ولا أدل على ذلك من أنه أهدى كتابه «عصفور من الشرق» الذي صدر عام ١٩٣٨ إلى الحامية الطاهرة السيدة زينب.

غير طبيعة توفيق الحكيم المرنة تحمل في تضاعيفها القدرة على التحول، فليس من العجيب أن كان الأستاذ الحكيم في يوم من الأيام يخرج على الدين والمعتقدات المتوارثة، ولكن مع فرض هذا إيمانه بالغيب أن يتزعزع واعتقاده في حاميته الطاهرة السيدة زينب بنت الرسول لن يضعف، لأن في الإمكان الثورة على المتوارث من العقائد، ولكن ليس في الإمكان الخروج على الطبع الذي انطبع الإنسان عليه.

انتهى توفيق الحكيم من هذه الفترة من حياة المراهقة إلى شيئين؛ الأول: أن انصرف للفن نتيجة للتسامي بعواطفه الجياشة، والثاني: الخلوص بذهنية غيبية تأخذ الأشياء المحسوسة من وراء المحسوس، وهذه نتيجة للحياة الفردية التي عاشها والتي جعلته

[٢٦] عودة الروح ج٢ ص٩٠.

ينظر العالم من خلال ذهنه مجردًا، وقد قوت جذور هذه الذهنية حبه الذي جعله يغرق في طيات ذاته وينكمش على نفسه. غير أن الفتى عام ١٩٢٠ عاد إلى القاهرة ليكمل دروسه، وفي تلك السنة نال إجازة الكفاءة. ثم درس عامين في القسم الإعدادي ونال عام ١٩٢١ إجازة البكالوريا المصرية.

ولو ترك الطالب توفيق لطبيعته لالتحق بكلية الآداب، فقد كان يحس بميله للفنون والآداب ميلًا طبيعيًّا منذ يفوعته، ولكن والده شاء أن يلحقه بمدرسة الحقوق، ولم يكن أمام توفيق الحكيم إلا أن يرضخ لإرادة أبيه، ويدرس الحقوق. وكان في سني دراسة الحقوق طالبًا عاديًّا لا ينم عن ذكاء أو اقتدار لأن نفسه لم يكن تشعر برغبتها في الانكباب على الدراسة الحقوقيقة، فكان لهذا طالبًا عاديًّا في مدرسة الحقوق. حتى كان عام ١٩٢٥ فنال الطالب توفيق إجازة الليسانس.

غير أنه في السنة الأخيرة من سني دراسته الإعدادية أظهر اهتمامًا بالفن المسرحي، وكانت موجة المسرحيات قد طغت على الأدب المصري، فعمد إلى إخراج عدة مسرحيات حوالي عام ١٩٢٢ مثلتها له على حديقة مسرح الأزبكية فرقة عكاشة، وهذه المسرحيات مواضيعها شرقية ويدل على ذلك عناوينها: «المرأة الجديدة» و«العريس» و«خاتم سليمان» و«علي بابا»[٢٧] ونحن وإن لم نكن قد وقفنا على هذه المسرحيات، فإننا لا نعتقد بأن فيها شيئًا كبيرًا من الفن، وإلا كان الأستاذ الحكيم نشرها. وكل ما يمكننا أن نقوله أن بعض فصول هذه المسرحيات أخذت تتداولها الفرق التمثيلية بالتمثيل حتى انتهت اليوم إلى ملاهي «روض الفرج» بالقاهرة، وقد شاهدنا بأنفسنا بعض الفصول تمثل، غير منسوبة لأحد، وكل ما يقال عن هذه المسرحيات أنها كانت بدائية لا تزيد في قيمتها الفنية عن تلك المحاولات التي ظهرت عقب الحرب العظمى في ميدان الفن التمثيلي.

ولا شك أن تحول الفتى توفيق من فن الشعر إلى فن المسرحية كان نتيجة للتأثر بالموجه المسرحية الطاغية على الأدب المصري التي ابتدأت عام ١٩١٨ بمسرحيات إبراهيم بك رمزي ومحمد لطفي جمعه وفرح أنطون، وانتهت عام ١٩٢١ بمسرحيات محمد بك تيمور، ومما لا ريب فيه أن الفتى توفيق كلف بالمسرح المصري، فكان لا ينقطع عن

[٢٧] لم تطبع هذه المسرحيات بعد ولم نقف عليها، واستقينا أمرها من الأستاذ الحكيم الذي تفضل فكلف أحد الأدباء بأن يجلي لنا بعض النقط التي رجعنا له فيها، فكان منها هذه المسرحيات التي تمثل آثار الصبا.

حضور الحفلات التمثيلية التي تقيمها الأجواق التمثيلية في مصر، وقد كان عددها قد كثرت عقب الحرب العظمى.

وهذا الجو أنضج في الفتى إحساسه الفني وجعله قادرًا على إجراء الحوار وإحكام البيئة وتحريك الشخوص، وكان نتيجة ذلك تلك المحاولات البدائية في فن المسرحيات. ولا شك أن وجود توفيق الحكيم في القاهرة بعيدًا عن رقابة والدته وأبيه، كان يترك له حريته الشخصية في العمل، لهذا ملك توفيق أمره، وعرف كيف ينمي في نفسه المقدرة على كتابة المسرحية ووضعها، ولو كان توفيق بدمنهور في ذلك الحين، أو كانت والدته ووالده بالقاهرة لكان توفيق افتقد أهم ركن وحادث أثر في مجرى حياة وأزجاه للفن المسرحي.

٧

عزم توفيق سنة ١٩٢٥ وقد نال إجازة الليسانس في الحقوق أن يسافر إلى فرنسا بزعم دراسة الحقوق والاستعداد للدكتوراه في القانون. ووجدت رغبة الشاب توفيق الحكيم هوى عند والده فلم يمانع وسافر توفيق إلى باريس[٢٨]، ولكنه ما حط بفرنسا رحاله، وملك حريته حتى أحس بأن ليس في مستطاعه أن يمضي في دراسة القانون. لهذا انصرف عن القانون ومباحثه إلى الأدب المسرحي والقصص يطلع على روائع آثاره في الآداب الأوروبية عن طريق اللغة الفرنسية، وشغف توفيق بالموسيقى الأوروبية، إذ وجد فيها ما يرفع نفسه إلى عوالم داخلية سامية، فكلف بموسيقى بتهوفن وموزار وشرمان وشوبيرت. وعكف على دراسة الفن من ينابيعه الصافية في أوروبا وعاش عيشة فنان بوهيمي في عاصمة فرنسا مدينة النور باريس.

ولقد وجدت نفسية الشاب توفيق في جو المحيط الفرنسي بغيته ففتحت.

كان توفيق قد استقر في فرنسا في إحدى ضواحي باريس النائية عند أسرة من الأسر الفرنسية التي يشتغل جميع أفرادها في أحد المصانع، وكان توفيق يقضي أيامه

[٢٨] مما يثبت صحة التقديرات التاريخية في حياة توفيق الحكيم أنه يتحدث في قصته عصفور من الشرق عن أيامه في فرنسا، وهي تبين أنه نزلها حينما سقط الفرنك الفرنسي وتدهور وحدثت الأزمة المالية المعروفة — انظر عصفور من الشرق ص٣١–٤٠ وعلى وجه خاص ٣٦ — من المعروف أن الفرنك الفرنسي سقط عام ١٩٢٥ واستمر التدهور حتى جاء بوانكاره عام ١٩٢٦ فعمل على تثبيت الفرنك.

هنالك يطالع ويتأمل ويغرق في تصوراته وخيالاته ويمضي وقته بين الاستماع للموسيقى والقراءة حتى عرف الجميع عنه ذلك.

قضى توفيق في هذا المكان ستة أشهر، وكان تردده على المسارح ودار الأوبرا الملكية نتيجة تعلقه بالموسيقى والتمثيل سببًا لأن يعلق قلب الفتى توفيق بعاملة في شباك تذاكر مسرح الأوديون بباريس.

غير أن طبيعة الشاب توفيق الخيالية جعلته يكتفي منها بالنظرة من بعيد حيث يجلس على مقهى أمام مسرح الأوديون. وكثيرًا ما كان ينصرف عنها توفيق الحكيم لمطالعاته يجد في ذلك ما يشغل عواطفه ورأسه. ولكن كانت تثور أحيانًا نفسه على الكتب ويقول: «هل الرأس كل شيء في حياة الإنسان؟»

ثم كان يهرع إلى أمام مسرح الأوديون ويظل يتأملها ويتأمل تلك الأعمدة الشامخة التي يقوم عليها بناء المسرح العتيد. وخلوص الفتى توفيق ...[٢٩] ساخط على الأرستقراطية من جهة وملكه لحريته جعلته يجد لنفسه حريتها في أن يصطفي لنفسه شخص أحد أبناء الأسرة التي ينزل عندها في تلك الضاحية القائمة على أطراف باريس، فيبثه حبه وهواه. ويكشف له عن مغاليق فؤاده. ويسخر منه الزميل وزوجته ويحاولان أن يدفعاه إلى معترك الحياة، إلى الحياة العملية، ولكن الشاب توفيق وهو على ما هو عليه من حياء وفردية لم يكن يجسر على التقدم لفتاته ويفتح أمامها قلبه. لقد كان يخلق في ذهنه هذه المحاولات ويرسم في عقله الصور، ولكن لم يكن ليخرج بها إلى عالم الواقع، ومن هذه المحاولات كانت فكرة مسرحيته «أمام شباك التذاكر» التي كتبها في الأصل بالفرنسية وترجمها الأديب الصحافي أحمد الصاوي محمد إلى العربية ١٩٣٥ ونشرها بمجلتي[٣٠] والتي خرجت عام ١٩٣٧ ضمن مجموعة مسرحيات توفيق الحكيم.

كتب هذه المسرحية توفيق عام ١٩٢٦ في المقهى القائم أمام مسرح الأوديون والذي يشرف على شباك التذاكر حيث تعمل محبوبته، وهذه المسرحية هي المحاولة الفنية الأولى من توفيق الحكيم لكتابة المسرحية من طرائق الفن المسرحي كما عرفه الأوروبيون. وفكرة هذه المسرحية تبين الجو الخيالي الذي حبس توفيق الحكيم نفسه فيه.

---

[٢٩] سقط في ااالأصل.

[٣٠] انظر مجلتي م١ ج٥ فبراير ١٩٣٥ ص٤٣٣–٤٤٢.

ويدعو موقف توفيق الحكيم وهو جالس أمام مسرح الأوديون على مقربة من فتاته إلى ذهنه صورًا من حياته في القاهرة بين أعمامه، وكيف كان عمه الذي نزل القاهرة عند إخوته بعد أن أوقف في بور سعيد مدة عام، يجلس بحي السيدة زينب على المقهى شاخصًا بأبصاره إلى دار تلك الفتاة التي علق بها قلبه في صباه، ويدعو هذا الموقف إلى ذهنه ذكريات حبه الأول، فيذكر أن القدر الذي وضع مسكنه ومنزل أعمامه في القاهرة إلى جانب مسكن تلك الفتاة التي علق بها قلبه هي التي جعلت للفتاة مكانًا في قلبه، وهنا يبرق في ذهنه بارق يضيء له مستقبله، ذلك أنه لا سبيل إلى الوصول إلا فتاته إلا قرب المسكن أو الجوار، ومن هنا يعزم توفيق على أن يعرف مقر سكنها حتى يعمد إلى تهيئة الأسباب التي تصل بينه وبينها، والسبيل إلى ذلك أن يتبعها عند خروجها من المسرح بعد الانتهاء من عملها حتى يعرف مقرها.

ويعمد توفيق إلى فكرته فيحققها، وإذا بفتاته تنزل نزلًا هو «فندق زهرة الأكاسيا» في حي «بورت دي ليلاس» وإذا بالفتى ثاني يوم ينزل الفندق في حجرة فوق حجرة فتاته. ما يكتشف الفتى ذلك حتى يثب قلبه وينبض ويتولاه الفرح، فيهرع الفتى إلى ارتداء ملابسه وينزل إلى ردهة الفندق ينتظرها عند خروجها من الفندق إلى المسرح ويراها دانية منه فيسرع إلى التقدم إليها ويرفع قبعته يحيها.

وهكذا يصل الفتى توفيق إلى إيجاد الصلة بينه وبين فتاته في جو أقرب إلى التمثيل منه إلى ما هو جار في الحياة الواقعة. وإن كان هذا ليدلنا على شيء من نفسية توفيق، فإنما يدلنا على روحه ونفسيته الخيالية التي لا تعرف كيف تركن للواقع إلا في جو من الخيال والتمثيل.

٨

اتصلت أسباب الصلة بين توفيق في هذه الآونة بعامل روسي وجد فيه توفيق شريكًا له في تصوراته المجردة وتفكيره الصوفي، فلقد كان المحيط الأوروبي نتيجة للآثار التي تركتها الحرب العظمى فيها يغلي بمختلف الفواعل، والصيحة ارتفعت من مفكرته أن المدنية الأوروبية على شفا جرف هار. ولقد كان مد الموجة المادية على أوروبا نتيجة للحرب أن شعر الناس بالحاجة إلى غذاء روحي، في ذلك الوقت تطلع الناس إلى الفن كالسبيل الوحيد لإنقاذ المدنية الأوروبية والسمو بالنفس الإنسانية، غير أن بعض الأشخاص الأوروبيين

استقوى في نفوسهم الميل نحو التجود إلى حد دفعهم للنظر إلى الشرق وروحانياته كسبيل إلى إنقاذ الحضارة. وكان من هؤلاء الخياليين ذلك العامل الروسي.

وكان توفيق إذا ما انتهى من فتاته وملاقاتها يتصل برفيقه العامل الروسي يقضيان الوقت والحديث عن المدنية الأوروبية وروحانية الشرق.

من هذه الفترة خرج توفيق الحكيم بإيمان ثابت في الروح الشرقية ووجوب المحافظة عليها أمام كتلة الروح الأوروبية.

أما صلة توفيق بفتاته فكانت خيالية بادئ ذي بدء ثم انتهت به بحكم تقوي الصلات إلى أن تطارحه فتاته الحب حبًّا، غير أن توفيق الحكيم وهو ذلك الإنسان الخيالي الذي يقف بالحب في عالم الخيال، أصبح وإذا به يرى فتاته بين ذراعيه فجأة عقب موقف دقيق[٣١] ذلك قبل أن يترك له زمن يسبغ فيه على هذه الحقيقة التي ستقع أردية الخيال الموشاة، فإذا به يرى حبه وصلته بفتاته تنزل من عالم الخيال إلى عالم الواقع فلا يعرف توفيق كيف يجيزها[٣٢].

لقد نزل الفتى توفيق بحبه من عالمه الخيالي إلى العالم الواقعي، ولكن بعد أن تضاءلت قيمة الحب عنده. وهذه نتيجة لاصطدام الواقع الذي لم يألفه مع الحياة الخيالية التي ألفها.

ووجد توفيق في نزوله بحبه من عالمه الخيالي إلى العالم الواقعي فترة لها لذاذتها. لقد كان يستيقظ كل يوم على قبلات فتاته ويفتح عينيه وموجة من الشعر الجميل تغطي وجهه، وعاش توفيق الحكيم حياة مطردة وقائعها مع فتاته، ينام إلى الضحى وينهض في تراخ ويخرج إلى مطعم «الأوديون» بجوار المسرح ينتظر فتاته لتناول الغداء ثم يبقى معها حتى موعد فتح شباك التذاكر في منتف الثالثة، فيتركها ليعود إليها ساعة العشاء في المطعم، ثم يذهبان بعد أن تفرغ من عملها إلى الملاهي أو يخرج معها للضواحي للنزهة. ونسي في حياة الواقع كتبه وغرامه بالفن والأدب.

لقد عاش توفيق في عالم «الحقيقة» كما شاء أن يسميها، ونسي إلي حين عالم الأحلام الذي كان يحيا فيه، ولكن توفيق بعقليته الشرقية وذهنيته التخيلية التجريدية، خلع

[٣١] عصفور من الشرق ١٣٢–١٣٨.

[٣٢] عصفور من الشرق ص١٣٧–١٣٩ وص١٤١ وعلى وجه خاص آخر الصفحة وكذا انظر الفصل السادس عشر خطاب توفيق الحكيم إليها بعد أن تصرمت به العلائق معها.

على حياة الواقع الذي يحياه قيمًا ثابتة، رجع بها إلى صيغ جامدة من عالمه الخيالي، هذه الصيغ تمامًا كالمثل في فلسفة أفلاطون. ولهذا كان يصطدم توفيق في حياته الواقعة بالقيم التي رسمها في عالمه المتخيل، ومن هنا كانت أسباب تقطع الصلة بينه وبين فتاته[٣٣] ولكنه ندم على ما كان منه من طيش معها فحاول أن يترضاها، ولكن فتاته وقد جرحت كبرياؤها لم تشأ أن تعيد حبل الود بينها وبين صاحبها، وما كانت هي في صلاتها تصدر معه عن حب صادق، إنما كانت تحاول أن تجد العزاء من انصراف حبيبها عنها في مصاحبة توفيق.

ويحني الفتى توفيق رأسه للقدر ويخرج من حبه الثاني ولكن بعد أن ظفر على يد تلك الفتاة بالكشف عن جانب من الجوانب المجهولة في كيانه. ويتعلم على يديها أن حياة الواقع أضيق من أن تتسع لحياة إنسانية مثل حياته التي انطبعت على الخيال، ويعمد إلى مغادرة المنزل ويستقر إلى جانب زميله العامل الروسي في المنزل الذي يقطنه.

ويعود الفتى إلى سمائه التي هبط منها، إلى العالم الخيالي الذي كان يعيش فيه والذي نزل منه إلى حياة الواقع على يد فتاته.

نعم لم يستقر توفيق في حياة الواقع أكثر من شهر ولكن كانت هذه الفترة كافية لتبين له أن الواقع أضيق من أن تتسع له حياته.

لقد عرف أن مستقبله في ذلك البرج العاجي الذي يحبس نفسه فيه، حيث الصفاء بعيدًا عن الناس. ويحس الفتى بحاجته في برجه إلى الفن ليرتفع ويحلق ويصفي نفسه مما علق به من الأرضيات في حياة الواقع التي عاشها شهرًا من الزمان، فيتردد على «الكونسير» في مسرح «شاتليه»، ويجد في مصاحبة فاجنر وبيتهوفن وشومان وشوبير وأعلام الفن من الموسيقيين ما يغذي روحه ويرتفع بنفسه ويصفيها.

في ذلك الوقت يذهب توفيق في مقارنة بين حياة الواقع التي يحياها الأوروبيون والحياة التجريدية التي يحياها أهل الشرق فيخرج بفلسفة عجيبة عن الشرق والغرب. ويجد من صاحبه العامل الروسي ما يؤيده في اعتقاده، وإلى «الحياة المجردة» يقف نفسه توفيق الحكيم يدعو الناس إليها.

[٣٣] انظر في ذلك الفصل الرابع عشر من قصة عصفور من الشرق وعلى وجه خاص ص١٤١–١٤٢ من الفصل الثالث عشر.

في التجريد يرى توفيق الحكيم قرارة «الفن» و«الدين» حيث تصفو النفس وترتفع في جو عال سام تعيش فيه، وهو يرى هذا التجريد في الغرب في «الفن» وفي الشرق في «الدين».

في هذه الحياة المجردة حيث يقوم عنصر الخيال حرًّا، كان يرى توفيق السبيل للحياة الإنسانية أن تعتصم ضد العالم الواقعي القائم في الرغام.

في ذلك الوقت رجع توفيق الحكيم لقصة حياته في صباه وطفولته يحوك وقائعها في عرض قصص، ومضى في غايته إلى حد كبير وهو يكتبها بالفرنسية، ثم عاد لها يرويها بالعربية فكانت قصته «عودة الروح».

لقد روى توفيق الحكيم نفسه في قصته «عودة الروح» التي ظهرت عام ١٩٣٣ وسلك طريقًا ملتوية لهذا الغرض، غير أننا لو دققنا النظر إلى العناصر الروحية في قصته وجدنا رابطة قوية تعود إلى عنصر أساسي واحد، هو شخص توفيق الحكيم، كل صفاته ظاهرة وآراؤه واضحة غير أنه أحيانًا يخلعها على لسان شخوص أخرى.

ومن هنا وحده صح لنا استنزال شخصية الحكيم وتحليلها من قصته في الفقرات الأولى من هذا الفصل.

٩

عاش توفيق الحكيم في فرنسا نيفًا وثلاثة أعوام، من أواخر عام ١٩٢٥ إلى أواسط عام ١٩٢٨، وكما قلنا كانت حياته في هذه الفترة على العموم انصرافًا لمتابعة تطورات الفن المسرحي والقصص ومشاهدة روائع المسرحيات الفنية على مسارح باريس الكبرى، وكانت طبيعة توفيق الحكيم المرنة تعطيه مقدرة على التحويل والتمثيل assimilation لما يقع تحت بصره.

لقد كان توفيق صارفًا كل انتباهه إلى منحى نسج المسرحية في متابعته للمسرحيات في دور التمثيل بباريس، كما كان منتبهًا إلى وجه تهيئة الجو المسرحي في كتابة المسرحية في المسرحيات التي يطلع عليها، فكان له من كثرة الارتياض في متابعة قوالب المسرحيات أن خلص بقالب كلي في المسرحية، شخصي، نتيجة طبيعته المميزة بمقدرتها على التمثيل، ومن هذا القالب كان يستنزل مسرحياته.

وكانت أولى المسرحيات التي استنزلها «أمام شباك التذاكر» وهو حديث العهد بفرنسا وبفن المسرحية الأوروبي، وفي هذه المسرحية تبدو تباشير فن توفيق الحكيم

المسرحي، ثم كان أوائل صيف عام ١٩٢٧ فكتب القطعة الأولى من قصصه التي خرجت في مجموعة «أهل الفن» عام ١٩٣٤ تحت عنوان «العوالم».

ولم يمسك توفيق الحكيم القلم ليكتب مسرحية إلا بعد عودته للقطر المصري، حيث استقر بالإسكندرية، واتخذ من إحدى مقاهي ضاحية الرمل مكانًا مختارًا لنفسه، يحيك وهو جالس فيها وقائع مسرحية «أهل الكهف» التي صدرت عام ١٩٣٣ وأحدثت ضجة أدبية كبرى واشتهر معها أمر توفيق الحكيم.

لقد ذهب توفيق الحكيم إلى فرنسا ونزل مدينة النور وهو مؤمن بعالم الأحلام، يشعر دائمًا بامتداد حياته إلى عالم ما وراء المحسوس، حيث السماء. مؤمن بحماية السيدة زينب له وفضلها عليه في الملمات، كل نجاح في الحياة له من دفعة من يديها الطاهرتين لم يكن ينسى تلك الساعات التي كانت تتجهم له الحياة فيرى وكأن حاميته قد نسيته، والواقع أنه قد نسيها. ألم ينس كل هذا الفتى وقد ذهب إلى باريس، لقد كان يجد في إيمانه بها ما يصغي نفسه ويرتفع بها في مصر، ولكنه يجد في باريس — الفن — الشيء الذي يرتقي بنفسه، لم يبدل الفتى توفيق إيمانه الشرقي بالدين إلى إيمان غربي بالفن، وإنما عمل على أن يحوك بين الإيمانين، فكان صاحب إيمان مزدوج في الدين والفن، وكان مظهر إيمانه الديني اعتقاد في الحامية الطاهرة السيدة زينب، ومظهر إيمانه الفني اعتقاد في قدسية الفن وحياة فنية يحياها في آثاره الفنية.

لقد ذهب صاحب إيمان بالدين إلى أوروبا ورجع وقد زاد على إيمانه إيمانًا بالفن.

كان توفيق الحكيم يقضي أوقاته غارقًا في طيات نفسه، يحاول القيام بمجهود فني لرفع مستوى الفن في مصر، فكانت من ذلك كتابته لمسرحية «أهل الكهف» صيف عام ١٩٢٨.

ثم كان أن التحق بسلك القضاء المصري، في وظيفة وكيل للنائب العام في الأرياف، فتنقل بين مدائنها، بين طنطا ودمنهور والزقازيق. وفي طنطا كتب يومياته عن حياته كوكيل للنائب العام، تلك التي صدرت عام ١٩٣٧ حاملة اسم: «يوميات نائب في الأرياف». ولقد كان ذلك عام ١٩٣٣، وظل توفيق يشغل هذه الوظيفة من عام ١٩٢٩ إلى عام ١٩٣٤ حيث عين رئيسًا لقلم التحقيقات بوزارة المعارف العمومية.

ولقد أفاد حياته في الريف في أن يلاحظ الحياة في الريف المصري عن طريق احتكاكه بالجمهور، فكان لذلك أثر في فنه، إذ جعله يأخذ الواقع، وإن عاد به لطبيعته لما وراء المحسوس.

وفي الفترة التي مضت عليه وهو في ريف مصر وضع مسرحية «الزمار» و«حياة تحطمت» و«رصاصة في القلب» و«شهر زاد» و«الخروج من الجنة» كما كتب قصة «الشاعر» و«عصفور من الشرق». أما تواريخ كتابة هذه الآثار فغير معروفة على وجه التحقيق، إلا مسرحية «الزمار» التي كتبها في أغسطس عام ١٩٣٠ وهو بطنطا. وقصة «الشاعر» التي كتبها في مايو سنة ١٩٣٣ بدمنهور. ويستدل من مجرى القصة الأخيرة أن مسرحيته «شهر زاد» الخالدة كتب فصولها الأخيرة في باريس، ولكن متى؟ هذا ما لا يمكن الحكم فيه على وجه التحقيق. ومع هذا سنرى، وسنحاول أن نعرف في غير هذا المكان.

١٠

كانت حياة توفيق الحكيم نشاطًا في ميدان الكتابة والتأليف بعد أن اشتغل في وظيفة وكيل للنائب العام في ريف مصر، فلقد كانت الحياة العملية التي يحياها تجعله يحاول أن يرتفع منها إذا ما انتهى منها ورجع إلى نفسه عن طريق الفن. ولقد كانت أسطوانة من بيتهوفن أو فاجنر أو شومان كافية لأن ترجع بشخص توفيق الحكيم إلى عالمه الخيالي المجرد؛ فينشط للكتابة ليفرج عن نفسه في الجو الذي يخلقه بقلمه من حياة الواقع التي يحياها نهارًا في وظيفته.

إن حياة توفيق الحكيم صراع بين الواقع الذي يحياه بحكم عمله والخيال الذي يحيا فيه بالأحلام بحكم طبيعته.

هذا يمكننا أن تقوله عن فترة عمله كنائب في الأرياف.

لهذا ما وجد توفيق الحكيم وظيفة رئيس قلم التحقيقات بوزارة المعارف تنفتح أمامه، حتى ترك عمله كوكيل للنائب العام وشغلها، وفي هذا العمل الجديد وجد نفسه أكثر حرية واستقرارًا وهكذا عاد للحياة المجردة، حيث البعد عن العمل يضطره للمس العالم الواقعي.

ومن هنا يمكننا أن نفسر حياة توفيق الحكيم بأنها هروب من العالم الواقعي، ولواذ بالعالم التجريدي، عالم الأحلام والخيال.

لقد أصبح اليوم توفيق الحكيم من قادة الأدب العربي المعاصر وألمع شخصية في سماء الأدب العربي الحديث، ومع ذلك ترى أنه يتناول مشاكل الأدب العربي الحديث ومعضلات الحياة في مصر والعالم العربي تناولًا مجردًا خياليًّا.

ومن هنا كانت آراؤه تنتظم في سلسلة، أو هيكل سداه الخيال ولحمته الأحلام الجميلة.

لقد دخل الأستاذ توفيق الحكيم الحياة الأدبية، أو قل استهلها بمسرحية «أهل الكهف» عام ١٩٣٣. ثم أخرج من بعد ذلك التاريخ مجموعة من القصص والأقاصيص والمسرحيات تناثرت على ممر السنين من ذلك العهد إلى يومنا هذا. لقد صدر له «عودة الروح» عام ١٩٣٣ عن مطبعة الرغائب وصدر له في عام ١٩٣٤ في مارس منه «شهر زاد» عن مطبعة دار الكتب و«أهل الفن» عن مطبعة الهلال، ثم ظهر له «محمد» عن مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ومطبعة المعارف عام ١٩٣٦. كما ظهر له عام ١٩٣٧ مجموعة مسرحيات في مجلدين عن دار مكتبة النهضة. وكذلك «يوميات نائب في الأرياف» عن مطبعة لجنة التأليف والترجمة وعن المطبعة الأخيرة ظهر له عام ١٩٣٨ «عصفور من الشرق».

كما ظهر له بالاشتراك مع الدكتور طه حسين بك عام ١٩٣٧ عن دار النشر الحديث «القصر المسحور».

وله بعض المسرحيات والفصول مكتوبة في (مجلتي) و(الحديث) و(الرسالة) و(الأهرام).

وهذه المجموعة من الآثار الأدبية تحتل من المكتبة العربية الأدبية مقامًا في الطليعة والقمة، وسيكون موضوع البابين الثالث والرابع دراسة هذه الآثار الأدبية، وفن الأستاذ الحكيم كما يتجلى فيها.

ونحن إن كنا نذكر شيئًا هنا نختم به هذا الباب فذلك آراء الحكيم في الشرق والغرب، ومن حولها يدور كل أفكاره وآرائه في مسائل الأدب والفن والحياة.

نشأ الأستاذ الحكيم كما قلنا صاحب طبيعة تنزع به نحو التخيل والتجريد، لهذا عاش عيشة خالية محضة كلها أحلام وخيالات.

وهذه الحياة التي عاشها جعلته ينظر للحياة نظرة مجردة فيكلف بحياة الفن والدين التجريدية، ويجد في حياة الشرق الغيبية وجه صلة بهذه الحياة التجريدية، فيؤمن بالحياة الشرقية وينادي بتقوية كتلة الروح الشرقية أمام كتلة الروح الغربية.

يقول الأستاذ توفيق الحكيم على لسان العامل الروسي في قصته «عصفور من الشرق»:

> إن الشرق حل معضلة أغنياء وفقراء. هذا لا ريب فيه. إن أنبياء الشرق قد فهموا أن السماوات لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض، وأنه ليس في مقدورهم

تقسيم مملكة الأرض بين الأغنياء والفقراء فأدخلوا في القسمة «مملكة السماء» وجعلوا أساس التوزيع بين الناس الأرض والسماء معًا. فمن حرم الحظ في جنة الدنيا، فحقه محفوظ في جنته الأخيرة. لو استمرت هذه المبادئ وبقيت هذه العقائد حتى اليوم لما غلى العالم كله في هذا الأتون المضطرم، ولكن «الغرب» أراد هو أيضًا أن يكون له أنبياؤه الذين يعالجون المشكلة على ضوء جديد. كان هذا الضوء منبعثًا هذه المرة من باطن الأرض لا آتيًا من أعالي السماء، هو ضوء العالم الحديث، فجاء نبي الغرب «كارل ماركس» ومعه إنجيله الأرضي «رأس المال» وأراد أن يحقق العدل على هذه الأرض، فقسم الأرض وحدها بين الناس ونسي السماء فماذا حدث؟ حدث أن أمسك الناس بعضهم برقاب بعض، ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتًا على هذه الأرض!

إن الخيال هو حلم الحياة الجميل، إن عالم الواقع الذي تعيش فيه أوروبا لا يكفي وحده لحياة البشر، إنه أضيق من أن يتسع لحياة إنسانية كاملة.

ويعود يقول:

إن أوروبا لا تعرف غير حياة الواقع، لا تحب الحياة إلا في … الحياة … ولهذا أخشى أن تكون أوروبا موشكة على دفع الإنسانية إلى هوة. إن العلم الأوروبي ليس له من القيمة العملية غير قيمة «اللعب» المادية. وإن كان في أوروبا شيء فهو الفن الذي يحفظ حضارتها من أن تزول. أما الحضارة الصناعية التي تتميز بها أوروبا فقد أحالت القسم الأكبر من البشر آلات صماء. إن الشرقي ما زال يحس آدميته بالنسبة إلى الشيء الذي يصنعه بيديه. ومن هنا جاءت للشرق مزية أخرى. وفكرة التعليم العام الأوروبية ماذا فعلت غير أن هبطت بمستوى الذوق الفني العام. إنه أصلح لعقول الدهماء وقلوبهم من الدين … أما العلم الأوروبي فلا يخرج عن طريقة وأسلوب، طريقة عقلية مرتبة وأسلوب تفكير منتظم، ومن هنا لا يصل العالم الأوروبي إلا إلى مظاهر الحياة السطحية. أما قمم المعرفة البشرية فقد وصلت إليها أمم الشرق بروحانيتها ونظرها المجرد.

هذه آراء الأستاذ الحكيم في الشرق والغرب، تقرأ وراء سطورها خطرات الدوس هكسلي وشو وويلزوجيد وجورج دوهاميل في المدنية الأوروبية. والحضارة الغربية قد

أفرغت في هيكل لتثبت تفوق الروح الشرقية ونزعة الشرق الغيبية. ومهما قيل في استنزال هذه الآراء وراء ما كتبه أعلام الفكر والأدب الأروبي، فما لا شك فيه أن هذه الآراء مثلتها نفس توفيق وهضمها ذهنه فاستنزلت من صميم نفسه، فمن هنا لا يمكن أن يقال إلا بأن المشابهة عرضية.

إن الفرق الذي يضعه الأستاذ الحكيم بين الشرق والغرب فيه شيء كثير من الصحة، الشرق يستنزل حياته من العالم ما وراء المنظور بعكس الغرب الذي يستنزلها من العالم المنظور، فمن هنا كان للشرق الدين وللغرب العلم.

ويرى الأستاذ توفيق أن في إمكان الشرق الأخذ بعلم أوروبا دون أن يتعارض ذلك بدينها؛ لأن العلم يتصل بالعقل وهي ملكة مستقلة عن القلب منبع الدين[٣٤].

إن النفس الإنسانية إذا صفت وتجردت ارتفعت وعلت وانتهت إلى العالم العلوي؛ الدين والفن يرفعان الإنسان إلى هذا العالم، ومن هنا كان الأنبياء والفنانون رسل الحقيقة في الوجود، والأنبياء كالفنانين لا يصلون إلى الحقيقة متجردين عن شخصيتهم، ومن هنا كانت اختلاف مظاهر الديانات وصور الفنون[٣٥] «الحقيقة واحدة ولكنها كالبحر تختل باختلاف الشواطئ التي تغشاها. ومن هنا كان وجه المفاضلة بين الأديان والفنون، من ناحية ثوبها لا من ناحية الحق الذي تحتويه، فحكمة الإسلام راجعة لكونها دينًا فطريًّا بسيطًا، كل ما فيها خالص صاف، يستقيم على قانون الطبيعة والإسلام كجوهر من عند الحق وأما مظهره والثوب الذي بدا فيه فهو من صنع الرسول.[٣٦]

ليس من شأننا التعليق على هذه الآراء، وكل ما يعنينا هنا هو إظهار الوحدة التي تتمشى بين هذه الآراء وتضمنها في هيكل متجانس ينزل من نفسية توفيق الحكيم، ومن الأهمية بمكان أن نقول إن إيمان توفيق الحكيم بالعالم الغيبي وبالحياة التجريدية يعصف بها ما شاب حياته من الاتصال بمجرى حياة الواقع.

فكان نتيجة ذلك اعتقاد بتسمم نبع الشرق الصافي وتلوثه بالروح الغريبة، ولكن نتيجة للروح التجريدية وحياة التخيل التي يحياها الأستاذ الحكيم تراه يقلب الروح الشرقية ويدعو لتقويتها وتصفيتها وإقامتها أمام كتلة الروح الأوروبية.

---

[٣٤] مجلة الرسالة، السنة الرابعة، العدد ١٤٦ العدد الممتاز ٢٠ أبريل سنة ١٩٣٦ ص٦٠٦–٦٠٨.

[٣٥] مجلة الرسالة، «السنة الخامسة» العدد ١٩٦ العدد الممتاز ٥ أبريل سنة ١٩٣٧ ص٥٢٥ العمود الأول.

[٣٦] المرجع السابق ص٥٢٥ العمود الثاني.

وإذا كان لنا أن نختتم هذا الباب بشيء فذلك أن هذه الحياة التي عرضناها لك في تفاصيلها نخلص من تضاعيفها بحياة تردد يحياها الأستاذ الحكيم، تجذبه قمم المعرفة نحو ثلوجها فيرتفع في اللوح، ثم تعود الحياة تكشف له عن عوالم من الجمال فينزل من برجه العاجي حيث يفتح قلبه … ثم تجذبه الأرض فيهبط فإذا به إنسان عادي.

هذا … مظهر من عدم التوازن في نفسيته، ومن هنا ترى حقيقة كون توفيق الحكيم «الفنان الحائر». هو حائر وسيظل حائرًا لأن حيرته تنزل من صميم نفسه نتيجة لعدم التوازن في مشاعره وعواطفه. وهذه الحيرة هي التي تعطي لفنه الطابع الشخصي.

بعض المراجع

(١) عودة الروح: في جزئين — (٢٤٥–٣٣٤ صفحة) ١٩٣٣ مطبعة الرغائب. تمثل عهد الصبا من حياة توفيق الحكيم.

(٢) عصفور من الشرق: (٢٣٣ صفحة) ١٩٣٨ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، تمثل عهد الشباب من حياة توفيق الحكيم.

(٣) يوميات نائب في الأرياف (٢٣٤ صفحة) ١٩٣٧ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، تمثل عهد الحياة العملية الحكومية.

(٤) مجموعة مجلات «مجلتي» و«المقطف» و«الهلال» و«الحديث» و«المجلة الجديدة» من سنة ١٩٣٣–١٩٣٨.

(٥) مجلدات جريدة «الأهرام» من سنة ١٩٣٣–١٩٣٨.

(٦) مجلدات جريدة «البلاغ» من سنة ١٩٣٣–١٩٣٨.

(٧) مجلدات جريدة «المقطم» من سنة ١٩٣٣–١٩٣٨.

(٨) مجلدات متفرقة من جريدة «المصري» و«السياسة الأسبوعية».

(٩) Die Welt des Islam, 1933–1938 Bd viv- xix

(١٠) Bulletn of the School of Oriental Studies 1933–1939 Vol IX- XIV

(١١) ملحوظات مستقاة عن الأستاذ توفيق الحكيم والدكتور حسين فوزي.

(١٢) مذكرات عامة مأخوذة عن الحياة الأدبية المصرية والأدباء المصريين في الفترة التي امتدت بين أكتوبر ١٩٣٥ وأغسطس ١٩٣٨ من أدباء الغربية في مصر نتيجة اتصالي بهم شخصيًّا.

الفصل الثالث

توفيق الحكيم «فنه في مسرحياته وقصصه»

١

الفنان هو ذلك الإنسان الذي يستوعب الطبيعة — من حيث هي مظهر العالم الخارجي — عن طريق شعوره وإحساساته ويعرضها بمعانيها نابضة بالحياة. ورسالته لا تخرج عن العرض للطبيعة في سرها الروحي بدون أي تعليق عليها، فالفنان لا يُعنى بالجمال إلا قدر ما هو منبث في تضاعيف الطبيعة التي بدت معكوسة في إطار ذاته. ولا يعني باللذة والألم ولا يعالج مشكلة ولا موضوعًا غير الطبيعة نفسها كما تبدو لمشاعره وإحساساته، وعمق استيعاب الفنان للطبيعة، وإبرازه وعرضه لإحساساته ومشاعره والمنحى الذي يذهب إليه في الإبراز والعرض، تعطي لفن الفنان قيمته وتجلي عبقريته[١].

[١] لم يختلف أدباء العربية ومفكروها في شيء قدر خلافهم في تحديد معنى الفن والأدب والفنان والأديب، انظر لنا مبحثًا مستفيضًا عن استعمال كتاب العربية لهذه الألفاظ ووجه استعمالهم لها، وذلك في مجلة المعهد الروسي للدراسات الإسلامية ٣٨–١٩٣٨ ص٦١١–٦٣٠ ونضيف عليها ما لم نتمكن من تقييده هنالك ما قرره الأستاذ مصطفى عبد الرازق من أن الفن هو التعبير عن الأفكار ببيان صحيح لا يخلو من جمال، مجلة الهلال السنة ٣٩ ج١٠ أغسطس ١٩٣١ ص١٤٩٥–١٤٩٨ وعلى وجه خاص ص١٤٩٧ والسيدة نظلة الحكيم سعيد في مجلة المعرفة السنة ٢ ج٧ نوفمبر ١٩٣٢ ص٧٨٠–٧٨٤ تتناول مفهوم الأدب من جهة علم النفس، وتقرر أن الأدب أحسن تعبير يضعه الإنسان عن أفكاره وإحساساته ومشاعره، وعثرنا للأستاذ عباس محمود العقاد على تناول للأدب على أنه تعبير ناطق جميل، انظر المقتطف المجلد ٨٠ ج٢ يناير ١٩٣٢ ص٢٢ ولميخائيل نعيمة رأي في الفن بأنه ما يبدأ بالمحسوس لينتهي إلى ما وراء الحس، المكشوف السنة ٤ العدد ٥٢ «١٣ حزيران ١٩٣٨» ومن المهم أن نقول إن الاتفاق يكاد يكون تامًّا بين كتاب العربية على أن الفن أو الأدب هو التعبير الحسن عن الأفكار

ولما كان الفنان يستوعب الطبيعة عن طريق شعوره وإحساساته، فانسحاب ذاتية الفنان على صحته الطبيعة تستمد خطوطها من طبيعة الفنان وذاتيته، وبلغة أخرى لما كان الفن — من حيث الموضوع — قطعة من الحياة يعرضها الفنان من خلال مزاجه الخاص، فهذا العرض يستمد خطوطه من طبيعة مزاج الفنان، وذاتية الفنان وطبيعة مزاجه أظهر ما تكون في انسحابه على صحة الطبيعة، أو في منحى عرضه من خلال مزاجه الخاص للحياة. ووجه انسحاب الفنان على الطبيعة ومنحى عرضه للحياة تبين اتجاه ذاتية الفنان ومنزع مزاجه الخاص.

إذ لما كانت الأوضاع التي يضعها الإنسان للحياة تفيد وجهة انسحابه على الطبيعة ومنحى مزاجه الخاص إزاء الحياة، بيان ذلك أن الذهن الإنساني حين كان في غرارته الأولى، كان مدفوعًا بعجزه عن الإفصاح عن تفهم المظاهر الطبيعية إلى خلع إحساساته البشرية على الطبيعة وتضمينها فيها، ومن هنا نشأ أدب الأساطير، لأنه لم يخرج في الحقيقة عن تشخيص المشاعر والإحساسات البشرية في الطبيعة. فلما كد الذهن واستنبط أوضاع الحياة وشغل بالعالم المحسوس ودق الفكر في وضع الصيغ واستنباط القيم صاغ الإنسان خلجات نفسه مصوغة في قوالب فكانت (كلاسيكية) الأدب والفن. ومن هنا يمكننا أن نعرف الكلاسيكية بأنها انسحاب الشعور على العالم المحسوس وإشغال الذهن باستنباط أوضاعه وإعمال الفكر في استخراج قيمه ووضع صيغه، ومن هنا جاء القالب في النزعة الكلاسيكية، وكان نتيجة الإغراق في انشغال الذهن باستنباط أوضاع العالم المحسوس ووضع صيغه أن قامت ثورة ضد الكلاسيكية تمثلت في الحركة الرومانسية التي حطمت القوالب والصيغ الكلاسيكية التي هي من فعل العقل المحض والفكر الخالص. وقامت الرومانسية من حيث هي رد فعل للكلاسيكية على تغليب ما وراء الحس على المحسوس، ومن هنا كان إرسال الخلجات المترعة من القلب في النزعة

والمشاعر، وليس لنا إلا أن نقول عن هذه النظرة سوى أنها صحيحة لو نظر للفن أو الأدب من جهة العرض أو الإبراز، أما من ناحية إظهار ماهية الفن، فهذه النظرة تقصر عن بيانها، ولو أضاف هؤلاء الباحثون إلى التحديد الذي يضعونه ما يخلصون به من الخلوص بجوهر الفن والأدب من الشعور، لكان لهم تعريف أقرب إلى الواقع، ومن المهم أن نقول إن صادق الرافعي زعيم المدرسة القديمة في الأدب العربي الحديث — وهو عندي أكثر كتاب العرب فهمًا لماهية الفن وحقيقة الأدب — يقدم في مبحث له المقتطف م٨١ ج٢ يوليو ١٩٣٢ ص٤٩–١٦٥ عن فلسفة الأدب يضع فيه بيانًا لماهية الفن وحقيقته فلننظر في موضعها هنالك.

الرومانسية. ونتيجة للإغراق في تغليب ما وراء المحسوس على المحسوس والشعور على العقل أن استنبط الفكر — متأثرًا بالعقل — واقعية الأدب والفن، وهي النقل المجرد عن الطبيعة في المحسوس والمرئي الظاهر من الأشياء. غير أن طغيان العالم المحسوس على ما وراء الحس في الواقعية لم يعن القضاء على ما وراء المحسوس، والتي كانت لها يقظات، من هذه اليقظات الرمزية التي هي مظهر مكتمل من الحالة الميثولوجية الأولى التي بدأ الفن بها وجوده.

فإذا اتخذنا انسحاب الشعور على العالم الخارجي أساسًا للبحث في متجه فن توفيق الحكيم فإننا نجد أن ذاتيته ذات طبيعة تعلق بعالم ما وراء المحسوس، رادة إليها عالم الحس، ومن هنا كانت اليقظات الرمزية في فن الأستاذ الحكيم.

نحن لا نؤمن بالرأي القائل بوجوب فصل حياة الفنان الخاصة عن فنه كما يتسنى الحكم على قيمة آثاره من الروح الفنية، ونحن في رأينا هذا نتابع تلك الآراء التي ثبتناها في أكثر من مبحث لنا، حيث اعتبرنا الموازنة الفكرية والشعورية وربط إحساسات الفنان بها أساسًا للنقد الأدبي. ومثل هذا المنهج يجهزنا بتكأة علمية نستند إليها في تحليلنا ودراستنا لآثار الفكر والفن والآداب الإنسانية، وتمضي بنا إلى أغوار النفس البشرية وتجلعنا على اتصال بنهر المعاني وتيار المشاعر المتدفق في النفس الإنسانية. ومثل هذه الوجهة من النظر يجب ألا يعترض عليها بأنها تقوم على انصراف عن النقد المباشر للأفكار والآداب والفنون إلى البحث في حقيقتها والعوامل التي جعلتها على هذا الوجه، لأن وظيفة النقد عندنا الكشف عن المقدمات التي أثارت النتيجة، ومثل هذه الوجهة من البحث أن جعلت أهمية النقد الأدبي نسبية للأسباب التي تحرك الإنسان، إلا أنها لا تعني رفض ما هو مجرد، لأن في قاعدة الفن أساسًا مطلقًا تطبق بالنسبة لها النتائج فيكشف عن مقدار ما فيها من الروح الفنية.

لقد عرضنا في الباب الثاني من هذه الدراسة التي نكتبها عن فنان مصر توفيق الحكيم لتاريخ حياته، وقد حللناها وحللنا شخصيته في أمانة علمية، وقد خرجنا من دراستنا إلى أن توفيق الحكيم يمتاز بطبيعة فائضة بضروب الحيوية والنشاط وإنها خلصت عن طريق الوقوع تحت تأثير المحيط الطبيعي في مصر بذهن مصر وخيال

مرن Plastic يتجه سمت الحسية[2] ومن هنا كان ذلك التأرب والتعضون في الربط بين الأخيلة والأفكار عند توفيق الحكيم، وهذه الطبيعة الفائضة بضروب النشاط والمرونة والآخذة سمت الحسية نتيجة لتكافئها مع المحيط الاجتماعي — بما كان يدفع الطفل إلى الانسحاب على ذاته فيها من عوامل — جعلته يخلص بقوة في البناء عن طريق استعادته عن طريق المخيلة صور تجاريبه الناقصة، فيعمد إلى تنظيمها من جديد على حسب قاعدة التداعي، ومن هذه المحاولات كانت أن تأخذ طبيعة توفيق الحكيم طريقها سمت التجرد الذهني، وتعيش في عالم من الأحلام، ولكن بساطة عناصرها مستمدة من طبيعته التي أخذت لأسباب المحيط الطبيعي سمت الواقعية. وحياة التجرد التي عاشها الأستاذ توفيق الحكيم جعلته يخلص باتجاه تكويني تنظر العالم نظرة مجردة وترجع بالعالم المنظور إلى ما وراء المنظور، ومن هنا كانت الغيبية في الاتجاه الذهني عند الأستاذ الحكيم. وكان كلف توفيق الحكيم باستنباط ما وراء الحس من المحسوس وإبراز المضمر أن اضطرب عقله، وقصر عن إدراك المعاني النفسية في عالمها الواقعي وأخذ يتناولها تناولًا مجردًا، ومن هنا جاءت اليقظات الرمزية في فنه، وهي رمزية مستنزلة من عالم المعاني، ولقد قوى من الاتجاه الرمزي في فنه، أنه نتيجة لإعيائه عن معرفة حقيقة النفس ولوامعها والكشف عن حقيقتها الواقعية — أو قل للشكوك التي تنتابه — جعلته يلتفت لعلم النفس الحديث ويخلص من دراسة تجارب «شاركو» في التنويم والإبهام و«ريبو» في الأمراض النفسية و«فرويد» في أحوال اللاواعية و«برجسون» في تغليب المضمر الذي في النفس على البارز و«بوانكاره» في الشك في مواضعات العلم واعتبار العلم محض اعتبارات ذهنية، بآراء تأخذ أسبابها عن عقله فتجعله يرى العالم المتناسق المتواضع عليه من كد الذهن وعمل جهد الفكر. ولقد كان لاستيعاب الحكيم فترة إقامته بفرنسا للمسرحيات الرمزية أن جعلت فنه ينبثق من الرمزية من طبع واقعي ذهب في عالم التخيل وأخذ بأسباب الاتجاه الرمزي، ومن هنا فقد تجد أن رمزية الأستاذ الحكيم يشوبها شيء من الوضوح نتيجة لطبيعته الحسية التي ذهبت في عالم التخيل فتحولت أساسًا في حياة التجرد التي عاشها.

[2] اصطلاح الحسية هما نستعملها بمعنى انتهاء التجارب مع الطبيعة عند الصورة الحسية التي يخلص بها الإنسان من تجربته مع الطبيعة أو الحياة، ومن هنا نستعمل الواقعية أحيانًا في أداء هذا المعنى على اعتبار أن اللفظين مترادفان اصطلاحًا.

٢

تألق نجم الأستاذ توفيق الحكيم عام ١٩٣٣ بعد النجاح العظيم الذي نالته مسرحيته «أهل الكهف» في الدوائر الأدبية في مصر، وتوفيق الحكيم في هذه المسرحية تراه يظهر وكأنه يخلق شخصياته على اعتبار أنهم لا حقائق ثابتة لهم، ذلك أنه يعتقد أن الشخصية وهم زائف فتراه يحطم فكرة النماذج الإنسانية التي هي الأساس في المسرحية التحليلية ويقيم فكرة اللاواعية والعقل الباطن متأثرًا بفرويد، وهو في كل هذا يبين أثر عدم توازن العواطف في حياة الأشخاص، وهو في هذا التصوير للشخصيات يتفق إلى حد كبير مع «أندريه جيد» من جهة ومع «بيراندللو» من جهة أخرى.

وتدور فكرة مسرحية «أهل الكهف» حول الحياة وهل هي حلم أم يقظة، وحول الزمان وهل هو حقيقة أم شيء اخترعه العقل الإنساني، وهو ليحيك خيوط المسرحية ويديرها تراه يخلق شخصيات تلمس فيها اتجاه فنه إزاء خلق الشخوص، إذ تجده يرتكز في خلقه للشخوص على تعديد منازعهم، ومن هنا كان مرد كل شيء التفسير عنده، وذلك راجع لنظرته نحو الشخوص نظر العالم النفسي لها، فهذا الراعي المتنسك «يمليخا» التقي الورع تراه يفر بعد بعثه إلى الكهف لسوت، لماذا؟ لأن الناس غير الناس، ولأن غنمه التي كانت ترعى قد أتت عليها السنون، ولأن طرسوس التي كان بها دقيانوس صارت بلدًا آخر وهذ «مشلينا» وهمه بعد أن يبعث أن يبحث عن «بريسكا» وتراه من أجلها ينقم على الله والمسيح إن حالا بينهما. وهو حين يفقد أمل الحياة تراه يأوي إلى الكهف ليموت شهيد الأمل الضائع!

وهكذا تجد أثر عدم التوازن في حياة أشخاص هذه المسرحية ومرد ذلك تغير الزمان واختلاف العادات والمحيط.

والمسرحية تترك الذهن في المفرق بين حلم الحياة ويقظها، وبين حقيقة الزمان ووهميتها، والأستاذ الحيكم في هذه المسرحية يبدو، وقد راعه بواطن عالم ما وراء المحسوس والمضمر، وراء الحس مضطربًا، فهؤلاء فتية آمنوا بربهم ثم فروا إلى الكهف فطوتهم الأيام ثلاث مئة عام أو تزيد ثم أفاقوا يتساءلون فيما بينهم كم لبثم؟!

قالوا لبثنا يومًا أو بعض يوم وقروا على أن يبعثوا أحدهم إلى المدينة ينظر أيها أزكى طعامًا فليأتهم برزق منه وليتلطف ولا يشعرن بهم أحدًا. وإلى هنا لا يختلف الأستاذ الحكيم اختلافًا محسوسًا مع منحى عرض «القرآن» للقصة. ولكن وقد أعثر عليهم ذلك العصر الذي ظهروا فيه، فتجد الأستاذ الحكيم يصوغ في المسرحية أمر هؤلاء الفتية وقد

ردوا للحياة في زمن تأخر عن عصرهم ثلاثة قرون وبضع سنين، فيريك شخصيات هؤلاء الفتية لا في صورة أولئك القديسين الذين فروا بإيمانهم فزادهم ربهم هدى، إنما في صورة أخرى، فقد تغير الزمان، ومن هنا جاءت معالجة فكرة الزمان في المسرحية، على اعتبار أنه خاصة من خصائص الحياة، لا تدرك إلا بمقاييس الطبيعة للإنسان فتكون حياته وتجدد كيانه. ولما كان أبطال المسرحية قد بعثوا فوجدوا الزمن قد تغير من حيث تغيرت العادات والأخلاق في البيئة التي كانت تكتنفهم، فشعروا بما يفرق بينهم وبين الحياة الجديدة التي بعثوا لها. لهذا تجدهم يضطربون ويفرون إلى الكهف ليموتوا[٣].

والأستاذ الحكيم في منحى عرضه للفكرة الأساسية للمسرحية ينكر فكرة البعث، وهو لا يصل إلى الخلوص بفكرته من حركات الأشخاص التي خلقها، ولكنه يخلق الشخوص لتفسير فكرته وعرضها.

وهذه الشخوص عادة معروفة النظائر في العالم الواقعي. ولكنها تبدو للعين من مادة أشف من مادتنا، تروح وتجيء في جو أخف مما نعيش فيه، فكأنما هي من عالم الأحلام نحسها بالحس الباطن، وكأنها لا تتحرك بمحرك فيها من إرادتها بل تحركها قوة مستعلية عليها خارجة عنها، هذه القوة قوة الزمان والحياة بين مفرق العادات والأخلاق وتباين البيئات، لهذا تجد شخوص المسرحية مسوقة من حيث لا تدري إلى حيث لا تدري ولا طاقة لها على الوقوف والمغالبة.

٣

هذه الخطوط التي خلصنا بها من نظرة عجلى لمسرحية «أهل الكهف» من الممكن الخلوص إلى جانبها بالخطوط الأساسية بنظرة عجلى لبقية مسرحياته، ونكتفي هنا باستخلاص خطوط مسرحيته الخالدة «شهر زاد» التي تعتبر قطعة من الفن الخالص وآية ما أخرجة الأستاذ الحكيم. وهذه المسرحية تدور من حول العواطف والمشاعر والشهوات والأفكار وهي بين الحقيقة والخيال، فمشخص الأميرة شهر زاد كالطبيعة في المسرحية تتراءى لشخوصها كل من خلال مرآة نفسه؛ فهي عند العبد حسن مادي ولذة

[٣] أخطأ كثير من الكتاب فهم هذه الحقيقة من مسرحية أهل الكهف فانتقدوها نقدًا غير ذي صلة بروح الفن، وهذا النقد يعطيك نموذجًا للفهم الفني في مصر عند سواد الذين يمسكون القلم للكتابة.

مشبعة، وفي ذلك يقول توفيق الحكيم على لسان العبد: «ما أصلح جسدها مأوى ...» وعن لسانها: هل أنا إلا جسد جميل. وهذه الصورة التي يرسمها العبد للأميرة شهر زاد دائمًا يصورها من وجهة الشهوة البهيمية التي رمز إليها الأستاذ الحكيم به. كما وأن الأميرة شهر زاد عند الوزير قمر مثال عال للجمال قلبًا وقالبًا، فهو يحب شهر زاد كما يحب رجل امرأة جميلة، فهي معبودته لا عشيقته، وقد بلغ التسامي بعواطف الوزير قمر حدًّا حتى إنه لم يعد غير قلب شاعر، كما وأن شهر زاد عند الملك شهريار سر عميق يتحدى لغزها المعرفة. لقد حملته حكايات الأميرة شهر زاد كما يقول الأستاذ الحكيم إلى عوامل كشفت لبصيرته عن آفاق للتأمل لا يحد، ورفعته من طور الطفولة حيث اللعب بالأشياء أو التعبد لها إلى طور التفكير فيها. لقد كان الأستاذ الحكيم برحلته في مسرحيته شهر زاد مع شخص الملك شهريار، رحلة داخلية، هي رحلة نفس تحركت فجازت أطوارًا بعد أطوار ...

لقد كان شهريار عبد الجسد يبني كل ليلة بعذراء يستمتع بها وفي الصباح يقتلها، وكذلك كان ليلة استقبل شهر زاد يشتهي منها المتعة بالجسد الغض، حتى إذا سمعها تحدثه حديثها الساحر الممتع وتنتقل به ليلة بعد ليلة من قطر إلى قطر في أجواء شتى وآفاق سحيقة من أنحاء فارس إلى بلاط الصين أو الهند العجيبة، إلى وادي النيل، بين أجناس البشر المختلفة الألوان وبين طبقات المجتمع ونماذج الأفراد على تفاوت الطبائع والدرجات، وبين عناصر طبيعية وغير طبيعية إنسية وجنية، كل هذا والملك شهريار في المقصورة مضطجع يصغي إلى شهر زاد في كل مساء في ألف ليلة وليلة. فإذا بمغاليق قلبه الموصد تتفتح وتحرك جامدة فترتجف نياطه، وإذا هو يحب شهر زاد وإذا بهذا الشهواني يحبها حب قلب، غير أن نار العاطفة بدورها تصفو إلى نور هادئ شاحب، إذ لا يأمن الملك شهريار للشعور، وإنما ينشد المعرفة، لا يريد أن يحتبس في حدود العواطف الضيقة، بل يرغب الانطلاق إلى حيث لا حدود، فهو فكر محض يحلو له التأمل والتفكير[٤].

هذه الرحلة لم يعرض لها الأستاذ الحكيم، وإنما خلص إليها عن طريق الرمز بأنه أجلاها على مسرح قصته في آن واحد موزعة على شخوص ثلاثة، فهذا العبد أسود اللون

---

[٤] انظر الناقد الأديب عبد الرحمن صدقي في كلمة تحليلية له عن شهر زاد في مجلة الرسالة م٢ عدد ٣٩ (٢ أبريل ١٩٣٤ ص٥٥٦–٥٥٨).

وضيع الأصل رمز الملك شهريار في طوره الأول حيث كان شهوة حيوانية. وهذا الوزير قمر، رمز الملك شهريار في طوره الثاني حيث هو قلب شاعر قد تفتح قلبه لحب شهر زاد، حب الرجل لامرأة جميلة، وهذا الملك شهريار نفسه على المسرح القصة يمثل الطور الثالث وقد جاوز طور اللعب بالأشياء والتعبد لها إلى طور التفكير فيها.

ولقد تحركت الرموز شخوصًا في جو المسرحية، غير أن تعدد المنازعات في النفس البشرية جعلت الأستاذ الحكيم يبدل في شخصيات الرموز مرده في تلك التعدد في نوازع النفس. فترى الملك شهريار يعود في فترة يأس من المعرفة إلى شهر زاد، يسكر عطشه من كأس ثغرها اللولوئي ويستظل من رمضائه بعناقيد غدائرها المتهدلة، ويوسد رأسه المتصدع حجرها، ويريدها أن تنشده شعرًا أو تغنيه أغنية، أو تقص عليه قصة، وهذا الوزير الذي حبه لشهر زاد عذري طاهر تراه يضطرب إذا ما خلت به، وتراه يستاء إذا ما عطفت على الملك شهريار صديقه وبعلها أيسر عطف، وتجده يتجرع المرارة من غيرته، وهذا التبدل في الرموز مظهر للعوارض من أمارات تعدد الشخصية مرجعها تعدد النوازع.

والأستاذ الحكيم يحوك وقائع القصة على المسرح بين شهر زاد وقلب الوزير المتأجج في منظر وبينها وبين عقل الملك السابح في زرقة أحلامه في منظر، ثم بينها وبين العبد الأسود في منظر، حتى إذا انتهى إلى الختام ادخر للوزير قمر المصرع الفاجع حيث ضاق الواقع عن قلبه الكبير وقد عرف أمر شهر زاد مع العبد، أما العبد فيفر والملك شهريار فإلى سفر بعيد مجهول يأخذ طريقه.

هذه المسرحية التي نحا فيها توفيق الحكيم منحى الرمزيين لم يصطنع لها لغزًا مغلقًا أو شبه مغلق، ولم يترك رموزها لتستنبط استنباطًا وآثر أن ينص على تفسيرها نصًّا في ظاهر سطوره أثناء الحوار[٥]. هذا المنحى من الاتجاه الرمزي في الواقع سببه ما يشوب رمزية الأستاذ الحكيم من الميل نحو الحسية أو قل الطبيعة الحسية منه هي التي تجعل رموزه واضحة.

ولما كان الفنان يروي عن نفسه في آثاره، ولكن قد يسلك أحيانًا طرقًا ملتوية لأجل ذلك وينتحل في آثاره أسماء وعناوين مختلفة ويبتلي نفسه بمصائب متعددة، ولكن

[٥] انظر الناقد الأديب عبد الرحمن صدقي في كلمة تحليلية له عن شهر زاد في مجلة الرسالة م٢ عدد ٣٩ (أبريل ١٩٣٤ ص٥٥٦–٥٥٨).

التدقيق في العناصر الروحية في آثار فنان معين تبين الرابطة التي ترجع إلى أساس واحد[6]، ومن هنا نرى شخصية الحكيم ظاهرة بكل صفاتها ومشاعرها في هذه المسرحية، فشخص الملك يمثل توفيق الحكيم وقد احتجب في قمم المعرفة وشخص الوزير يمثله في طور من أطواره حين كان قلبًا يتفتح للجمال وشخص العبد يمثل الناحية البهيمية منه وشهر زاد هنا هي الحياة ...

وفي ضوء هذه الخطوط يمكن دراسة العناصر الروحية في هذه المسرحية[7].

٤

توفيق الحكيم صاحب تفنن في أسلوب العرض. وهذا الأسلوب مزيج من الرمزية والواقعية والطريقة التخيلية، لهذا ترى توفيق إن نحا منحى الرمزيين في بعض قصصه ومسرحياته، إلا أنه لا يصطنع منها لغزًا مغلقًا ولا شبه مغلق. ولا يهون عليه أن يترك رموزها على قرب المنال وقلة ما فيها من الغموض للقراء ليستنبطوها استنباطًا، بل تجده يؤثر أن ينص على التفسير نصًّا في ظاهر السطور أثناء الحوار، وهذا المنحى من الاتجاه الرمزي كما قلنا نتيجة لطبيعته الواقعية التي اكتسبت الوجهة التخيلية نتيجة لانسحابها على نفسها، فلما شابه الاتجاه الرمزي في فنه قام فنه على رمزية خفيفة لا تذهب في الاستغلاق حدًّا يبعد منالها على الذهن.

هذا المزاج الخاص عند الأستاذ الحكيم هو الذي يلون مسرحياته بهذا الطابع الشخصي الذي يختص به، وهو في هذا يخضع لموحيات فنه الذي ينزل عند أسباب نفسه، غير أن الأستاذ الحكيم يعمد أحيانًا إلى إخفات صوت الرمز في فنه على أساس تقوية العرض الواقعي وهذا ما تلمسه واضحًا في قصصه من ضرب «الرومان Roman» فهو في «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» ذلك الفنان الذي يعتمد على الأصل الحسي من نفسه فيسحب على الأشياء انسحابًا واقعيًّا، آخذًا الواقعية من ناحية الرمز الذي يشوب فنه.

[6] المنهج في دراسة الأشخاص الأدبية في مجلة المعهد الدراسي للدراسات الإسلامية ٣٦–١٩٣٦ ص٣١٣–٣٢٥.

[7] انظر الفقرة من هذا الباب وعلى الأخص القسم الأخير منه.

وفي قصة «عودة الروح» يحوك الأستاذ الحكيم تاريخ حياته في الطفولة والصبا في قالب قصصي فيجلي شخص والده في شخص (حامد بك العطيفي) وشخص محبوبته في (سنية) وشخصه في (محسن) ومنهج توفيق الحكيم في إدماج حياته وتاريخه في القصة تذكرنا بمحاولة إيفان بونين الفنان الروسي في قصة (أرسنيف) ومحاولة ديكنز في قصته David Copper field وبلزاك في Les lyd dans Ia vallee أولئك الذين أدمجوا حياتهم وتاريخهم في هذه القصص. ولكن طبيعة الأستاذ الحكيم وقد تهيأت أسبابها لتكون ذات منحى رمزي تأخذ الواقع من ناحية الرمز، وهذا جعله يخلق لقصة حياته إطارًا رمزيًّا، فتراه يعمد لكتاب (الموتى) يستخلص منه أسطورة فرعونية عن مقتل الإله أوزريس وكيف طافت أخته إيزيس لجمع أشلائه وانحنت عليه تنادي روحه علها تعود للجسد حيًّا. فالأشلاء الحية في الأسطورة هي بالرمز مصر المتقطعة الأوصال و«عودة الروح» الشرارة التي أوقدتها الثورة المصرية.

هذا هو الرمز الذي استنزل منه القصة الأستاذ الحكيم، أما القصة نفسها فمسرحها عائلة الحكيم نفسها. أفرادها كثير: منهم (محسن) وهو توفيق و(عبده) وهو عم لتوفيق طالب الهندسة (وحنفي) وهو رب الأسرة يشتغل مدرسًا للحساب وهو عم لتوفيق والضابط (سليم) وهو عم لتوفيق والعانس (زنوبة) وهي عمة الحكيم والخادم (مبروك) خادم الأسرة و(حامد العطيفي) وهو والد توفيق والفتاة اللعوب (سنية) محبوبة التلميذ توفيق، والقصة تدور وقائعها وبين الجميع صلة اتحاد وود! ولكن ظهور (سنية) على المسرح يجعل كل واحد من أفراد الجماعة يحاول التقرب منها على غفلة من إخوانه، وتحس (زنوبة) بالخطر على آمالها في (مصطفى أفندي) أحد الجيران، وقد علقت به، فتشتبك مع (سنية) وتتضارب مشاعر أفراد الجماعة وغاياتهم فتوشك أن تباعد بينهم لولا الثورة المصرية التي شملتهم عاصفتها فحولت وجهتهم إليها وجمعتهم على الوفاق من جديد في حب كبير؛ حب مصر والفناء في معبود مصر ... سعد زغلول ...

هذا الظاهر الذي يجلبه فن الحكيم في القصة لا يتوازن مع الباطن حيث تقوم فكرة الرمز. وسر هذا أن الأستاذ الحكيم كان مقيدًا بالظاهر، من حيث هو كائن في نفسه وواقع في تاريخ حياته. ومن هنا لم يستنزل الواقع من الرمز فكان عدم التوازن بين الرمز والمرموز له، لأن الأصل كان المرموز له. ومن هنا نزل فن الحكيم في هذه القصة واقعيًّا ذا أخذ بمذهب التحليل.

٥

تتجلى مقدرة الفنان في ثلاثة أشياء: تفننه في العرض ومنحى قالبه في عرض الفكرة، وقدرته على الإبداع.

القالب في الفن هو المظهر الذي يناسب الأثر الفني، فحركة الأسلوب يجب أن تتمشى مع حركة العاطفة في القصة أو المسرحية، ولهذا تجد عند الفنانين الذين لهم أصالة الفنان قدرة على الاستعارة للأشياء وخلق الأجواء حين يتطلب الأمر الاستعارة. وما يلاحظ على الأستاذ الحكيم أنه يبدأ آثاره بحركة هادئة وأنوار باهتة، فهو من هذه الناحية نقيض (اندرييف) و(دانتزيو) من حيث لهما غرام يجعل مستهل آثارهما ذات حركة عالية الرنين كثيرة الأصوات، وسر هذا أن الأستاذ الحكيم فنه قائم على شيء من الرمز، فمن هنا كان الهدوء يستلزمها واستهلال مسرحيات (شهر زاد) و(أهل الكهف) و(سر المنتحرة) و(الخروج من الجنة) واحدة في كل هذا كلها، ولا يشذ عن هذا غير مسرحية (رصاصة في القلب) فهي تبدأ بحركة عالية الرنين كثيرة الأصوات لأن هذا الجو مما يستلزمه فكرة المسرحية.

وفن الأستاذ الحكيم في القوالب التي يتخذها لمسرحياته يستعين على إكمالها بالتصوير، وتصويره قائم على اللمسات المحكمة الدقيقة التي لا تكاد تراها العين، تلج بالتعبير الفني للغاية، وإذا تجمعت أخرجت الأثر الفني في قالبه، وهو يلجأ لهذا في إخراج آثاره الفنية دون أن يلجأ إلى الوصف كثيرًا لأن فن التصوير عنده القائم على اللمسات يعتمد في قوته على الإيحاء.

ويمتاز أسلوب توفيق الحكيم بإحكام سرد الرواية وإحكام تهيئة البيئة إلى جانب إحكام الحوار والسياقة، ومن هنا نرى توفيق الحكيم قد حذق فعلًا أسلوب المسرحيات، ومن هنا فهو صاحب فن حقًا.

وأنت تجد الأستاذ الحكيم يصف في جملة أو جملتين ما لا يبلغه غيره في صفحات، وهو من هذه الناحية يبلغ غاية الفن في إحكام تهيئة البيئة والجو المسرحي، فهو يقول في مستهل المنظر الخامس من مسرحية (شهر زاد):

> بهو الملك في ليل ساج — شهر زاد (مستلقية تفكر) والعبد (يتسلق النافذة) شهر زاد (تجفل): من هذا؟ العبد (يتقدم هامسًا): لا تخافي! هذا أنا. شهر زاد: من أخبرك أني هنا؟ العبد (يدنو منها): نفحك العبق، ثم هذه النافذة

أنبأتني أن خلفها جسدًا ينتظر الغرام. شهر زاد: لا تلمسني اذهب. العبد (يتأملها): ما أجملك، ما أنت إلا جسد جميل! شهر زاد (باسمة): حتى أنت أيضًا تراني في مرآة نفسك!

وهو في هذا الحوار المحكم السياق يسرد صورة المشهد وينزلها من خياله في لمسات دقيقة محكمة يبلغ بها مع قصرها غاية قد لا تبلغ على يد كاتب تحليلي في صفحات.

وتهيئة الجو والبيئة عند توفيق الحكيم في دلالة الأشياء والتفاصيل فهو من هنا يعنى بالكلمات ودلالاتها البعيدة، وحركة الأسلوب وسعة اللوحة، وتناسب الخطوط والألوان وهو في عنايته بدلالات الكلمات يبذل قصارى الجهد في اختيار الكلم والأسلوب، ولهذا تجد فنه يعتمد على الرمز في قوة التمثيل، وأحيانًا يستعدي على فنه التضليل، حيث يناسب ذلك الأثر الفني والجو الفني الذي يريد إحداثه في الذهن، وهذا أبرز ما يكون في مسرحية مثل (سر المنتحرة). فإن الفكرة التي يعرضها في المسرحية يقابلها من جهة العرض ومنحى القالب الذي تعرض فيه شيء من التضليل الفني، ومن هنا كانت المناسبة كائنة بين الفكرة والقالب الفني.

ودقة الإحساس تمكن الأستاذ الحكيم أن يحس أعماق الأشياء فتجده يعرضها في صور من الرمز بما يناسبها من هدوء أو صخب، ولكن دومًا في تناسب وإحكام فني دقيق، ومن هنا ينزل القالب الفني من التناسب في الإحساس والتوازن في الانفعال.

والتناسب في الانفعال والتوازن في المشاعر والإحساسات تجعلنا ننظر إلى خَلْق توفيق الحكيم لشخوص قصصه ومسرحياته، ومن المهم أن نضع موضع النظر مع أرسطو المعلم الأول: أن الشخصية في الأدب والفن قيامها شرط الإمكان لا شرط الوجوب. ومن هنا كان مطلب قاعدة الفن: الشخوص الحية الممتازة لا النماذج العادية.

ومن هنا الجمال الفني في المسرحيات والقصص ويخطئ إذن من يظن أن قيمة فن المسرحية أو القصص في أسلوب العرض للنماذج، لأن عملية خلق النماذج والشخصيات مستقلة عن وجه عرضها.

وفن الأستاذ الحكيم في عرض شخوصه أن يعرفك بالنماذج التي يخلقها من طرائق تفكيرها ومناهج عملها وبدرات روحها. ومثل هذه المقدرة تقوم على قوة في الاقتدار وإبداع يدل على المقدرة على العرض والتصوير، وتوفيق الحكيم يخلق شخوصه ويتخيلها دون شرحها وتحليلها، وهو يترك لذهنك الشرح والتحليل من مجموع الأعمال التي يقوم

بها الشخوص والأفكار التي يديرها على ألسنتهم والحوار الذي يجريه على أفواههم، ولهذا تجد حيوية الأشخاص ودلائل الحركة من مستلزمات فنه، وليس معنى هذا الكلام أن الصدق النفساني والعمق في التحليل يفتقد في مسرحياته لأن الشخوص في مسرحياته بوجودها النابض بأسباب الحياة تحلل بحركاتها شخصياتها.

والشخصية عند الأستاذ الحكيم من حيث هي وهم زائف.

فإنك تجدها صنيعة الظروف والاحتمالات، ولكن ليس معنى ذلك أن النماذج التي يعرضها تحركها الحوادث لأن وهمية الشخصية وزيفها عنده راجعة لرفض فكرة النموذج الإنساني الثابت. وقد قلنا إن سبب ذلك تأثر الأستاذ الحكيم بنظريات فرويد، وهنا نقول إن تتبعه فن ما ترلنك وبيراندللو وأبسن جعله يخلص بتوجيه ذاتي لأن يرى فكرة النموذج الإنساني الثابت وهمًا. ولهذا تجد أن عدم توازن الإحساسات والمشاعر أساس في حياة شخوصه ... ومن هنا جاء انقسام شخصيات مسرحياته، ولكنها لا تبلغ عنده ذلك الحد الذي تبلغه عند فنان مثل بيراندللو مثلًا.

قلنا إن الشخصيات قائمة في فن الأستاذ الحكيم على عدم الموازنة في مشاعرها وإحساساتها، ومع ذلك فإنك لتجد أن الشخصيات في مسرحيات الحكيم تخلق الحوادث بما هي عليه من عدم الموازنة، ومن هنا يبدو تسلسل الحوادث ... لأن طبيعة الشخوص تحتمها، وأحسن مثال يعطى لهذه الحقيقة مسرحية الأستاذ الحكيم «الخروج من الجنة» وهي في الأصل المنشور بمجلتي «الملهمة» ففي هذه المسرحية شخص (مختار) يخلق بما هو عليه من عدم الاستقرار وعدم الموازنة في المشاعر الحوادث التي تقوم في المسرحية، وذلك بالتكافؤ مع شخص (عنان) التي لها تأثير على مجرى الحوادث وسيرها مدفوعة لهذا التأثير بحسها الباطن.

ومن الأهمية بمكان أن نلاحظ أن حياة التردد التي نلمسها في كل شخوص مسرحيات توفيق الحكيم، مرده طبيعته المرنة المترددة، ذلك أن الشخوص التي يخلقها الفنان إنما يخلعها على مسرح قصصه من طبيعة نفسه، وصورها يستقيها من أسباب ذاته فتتنزل قريبة منه، إن لم تكن الشخوص هي صور نفسه مخلوعة على أشكال من الرمز يحركها في قصصه ومسرحياته. ونحن لو أخذنا موضع النظر العناصر الروحية التي في شخوصه فإننا نجد وجه صلة بينها ... هذه الصلة تستنزل خطوطها من نفس الحكيم ... فهذا شخص الملك (شهريار) في مسرحيته الخالدة (شهر زاد) تجده إنسانًا قد انتهى من طور اللعب بالأشياء والتمتع بها إلى طور التفكير فيها. إنسان انتهى

إلى قمم المعرفة حيث ثلوجها، ومن هنا ينزل من الحياة الشاحبة التي يعيشها، غير أن الحياة لا تزال تجذبه وتعمل على أن تفتح قلبه للأشياء ليتمتع بما فيها من حسن وجمال، فإذا به إنسان يستهويه الجمال، والحياة في جذبها له إلى هذه المرتبة الدنيا إنما تستغل فيه فرص يأسه ورجوعه قانطًا من محاولته أن يعرف ويدرك، فكأن لتعدد النوازع النفسية دخلًا في حياة التردد التي يحياها شهريار على مسرح قصة (شهر زاد) للأستاذ الحكيم، هذه الصورة التي يجليلها فن الحكيم تصور حقيقة شخصيته أحسن تصوير، ما يمكن أن يقال في شخص (شهريار) بالنسبة للأستاذ توفيق الحكيم يمكن قوله بالنسبة لشخص (مختار) في مسرحية (الخروج من الجنة).

إن التوسع في بيان وإثبات هذه الحقائق ودراسة العناصر الروحية في شخوص مسرحيات الأستاذ الحكيم ودلالتها على ذاتيته يستدعي استفاضة في الذكر والتدليل وصرفًا للكلام على وجه من التفصيل، ومثل هذا البحث لا يتسع له نطاق دراستنا لهذا نتركه لمن يطرقه من الباحثين على أساس من الخطوط التي رسمناها هنا. ومن الأهمية بمكان هنا التقرير بأن حياة الفنان لما كان لها من الأثر في تكوين فنه — لأن الإيجاد والإبداع الفني من حيث هو تركيب وتأليف لأشكال تتسق على صور وأوضاع جديدة إنما تستمد كيانها من حياة الفنان وتجاريبه وشخص الفنان يبدو فيها بجلاء — لهذا يكون من دراسة العناصر الروحية في كل الشخصيات التي يخلقها الفنان، والخلوص بالعنصر المشترك فيها، بيان لشخصية الفنان.

وأنت يمكنك في مضيك معنا في الدراسة أن تلاحظ من تناولنا التحليلي لمسرحيات الأستاذ الحكيم بعض الخطوط التي رسمت جوانب من شخص فنان مصر الحائر توفيق الحكيم.

٦

أما وقد انتهينا من بحثنا لفن توفيق الحكيم إلى هذا الحد، فلنا أن نولي ببحثنا وجهة أخرى لدراسة فنه من قواعد علم النفس وطرائق البحث النفسي.

وأول كل شيء يجب الانتباه له في الدرس النفسي للأدب مجرى التداعي[8] ومنحى استنزال المعاني، ومثل هذا الدرس قد عرفه العرب من ناحية درس القوالب في النزعة الكلاسيكية في الأدب والتفكير والفن، غير أنهم لم ينتهوا منه إلى روح الفن، الخالصة وراء القوالب.

إن استنزال المعاني بقوة مظهر من مظاهر الطبيعة الفنية، وهي في الفن المسرحي تأخذ منحى خاصًّا يتجلى في السياقة واستنزال المعاني منها، والفنان بحاسته الفنية تجده يحطم حدود المعنى المحدود في عالم الحس ويصله بعالمه في النفس حيث عالم ما وراء المحسوس، وتكون نتيجة ذلك أن يدور المعنى في الذهن وعن طريق التداعي تولد المعاني والصور فتنثال على الذهن انثيالًا كما تتزاحم عليه الصور. وهذا الانثيال في المعاني والتزاحم في الصور إن اجتمعا في مشهد واحد تداخلت المعاني وتمازجت الصور، يكون شيء من الرمز. وعلى هذا الوجه يفسر الاتجاه الرمزي في قاعدة علم النفس. ومن المهم أن نقول إن قاعدة التداعي — من حيث يدعو المعنى معنى آخر عن

[8] الاصطلاح في اللغة الإنجليزية association of Ideas أول من استعمله الفيلسوف الإنجليزي دافيد هيوم، ولقد ترجمه كتاب الأتراك وجعلوا له مقابلًا في لغتهم فقالوا تدعي الأفكار أو تداعي المعاني، أما الكتاب السوريون فتابعوا الدكتور «دانيال بلس» في كتابه الفلسفة العقلية في تعريبه اللفظة بكلمة «اشتراك الأفكار» وفي مصر تتابع الأدباء والمفكرون والمؤلفون في علم النفس حسن توفيق العدل في تعريب اللفظة بكلمة «تسلسل الأفكار» ثم كان أن استعمل إسماعيل مظهر وحسين تقي الدين أصفهاني في «العصور» اللفظة التركية مقابلًا للأصل الإفرنجي فقالوا تداعي الأفكار وجاء أحمد سامح الخالدي في كتابه دروس علم النفس الذي ترجمه عن ودورث وإسماعيل مظهر في كتابة فلسفة اللذة والألم فقالوا تداعي الأفكار، وحيث إن معنى اللفظة إفرنجي أن يدعو الفكر عن طريق صلات التشابه أو التقارب فكرة أخرى وشاع استعمال لفظة يراعي مقابل لفظ association إفرنجيًّا، وجاء كتاب علم النفس في مصر فاستعملوها فأخذت اللفظة بحكم الاستعمال والجري على الأقلام شيئًا من قوة المصطلح العلمي، ونحن في كتاباتنا الأولى استعملنا عربيًّا مقابل الأصل الإفرنجي لفظ التداعي من حيث جرى به قلمنا في التركية، ولكن لاحظنا أن معنى التداعي فيه الانهيار عربيًّا لهذا حاولنا الانصراف عنه إلى المداعاة، وعلى هذا جرى قلمنا في دراستنا للشاعر الأعظم عبد الحق حامد، ولكن بعد إعمال الفكر وجدنا أن لفظة التداعي قد حازت قوة المصطلح عربيًّا بحكم شبه الإجماع والاتفاق عليها بين الكتاب، وهذا ما يرى الرجوع لها في هذه الدراسة، ومثل هذه الصعوبات التي يلقاها الباحثون في الكتابة بالعربية سبب من الأسباب الجوهرية لضعف النهضة الأدبية في الشرق العربي — انظر الدكتور بشر فارس في مبحثه «المشكلات التي تعرض للكاتب العربي الحديث» في مجلة الدراسات الإسلامية ديسمبر ١٩٣٦.

طريق المشابهة والصورة صورة أخرى عن طريق المقاربة — تجري في ذهن الفنان بما يتكافأ وطبيعته، فهي عند الأستاذ توفيق الحكيم تجري بقوة، ولأن ذهنه صاف integrite فالمعاني والصور تأسر مخيلته، ومن هنا تجد مخيلته دائمًا في شرود وتيه … ومثل هذا الشرود والتيه يجعل من الصعوبة بمكان أن يدرك الإنسان الأشياء إدراكًا صحيحًا منطقيًّا سليمًا، وتكون نتيجة ذلك أن يرى العقل الأشياء تتأرجح على خضم من الرموز، وعلى هذا الوجه يمكن تفسير المنحى الرمزي في فن الأستاذ الحكيم، ولما كانت القوة على توليد المعاني هي شيء يرتبط بمجرى التداعي عند الفنان والمفكر، وكلما كانت ذهنية الفنان متؤربة صافية integrite وذات قوة ترابط وتعضون كلما كانت مقدرته على التوليد أظهر. وأنت ترى عند الأستاذ الحكيم تداعي المعاني والأفكار تستعين بالألفاظ إدوانًا لها للبلوغ إلى أغراضها، وهي تستند بجانب ذلك على قدرته على التأليف والتركيب للانتهاء إلى هذه الأغراض. ولما كان الإبداع الفني يكاد يكون وقفًا على التركيب والتأليف أعني طراز البناء edifice من حيث تنسيق الإحساسات والمشاعر والأخيلة والأفكار في أوضاع جديدة مدفوعة إلى ذلك بقاعدة التداعي، فمن الأهمية بمكان النظر في سير التداعي ومجرى قاعدته في الخلوص بالبناء الفني.

وقبل كل شيء يجب الانتباه لهذه الحقيقة: إن المعاني والخطرات والصور والأخيلة وحدات قائمة كل بنفسها في الذهن وأن كل وحدة قائمة، وحدة وعي غير مجزأة، وأن التداعي يجري بين هذه الواحدات على أساس التقارب والتشابه، واستنزال الفنان لمعانيه وأخيلته يكون عن طريق استكشاف صلات التشابه والتقارب بين الواحدات الوعيية وتقليبها على جميع أوجهها. ولما كان كل وحدة وعيية من حيث هي خطرة أو أخيلة أو فكرة أو معنى تستغرق في جزء من موضوع، فالفنان بطبيعته الفنية يأخذ الوحدة الوعيية من حيث استغراقها في جزء من موضوع وعن طريق التداعي استنادًا على صلات التقارب والتشابه بين الأجزاء المؤلفة للموضوع يحطم حدود الوحدة الوعيية فينشرها مستغرقة كل الاستغراق في الموضوع، من حيث هو كل مؤتلف، وهذه المقدرة، مقدرة التوليد، هي أساس الموهبة الفنية، وليس هنالك في قاعدة الفن أدب جديد وأدب قديم، وإنما يوجد أدب حق صحيح وأدب مزيف باطل، أساس معرفته النظر في وجه التوليد

للمعاني وهل هو مستنزل من طبيعة الفنان الخاصة[٩] أم منقول عن الغير ليس له أساس في نفس الفنان والأديب.

إذا فهمنا الحقيقة المستخلصة من علم النفس وجهها الصحيح فهي تولي بنا في متناول فن الحكيم وجهة علمية صرفة، ولكن قبل كل شيء يجب الانتباه لحقيقة التداعي بين المعاني والأفكار والصور والأخيلة، وإمكان تحركها من اللفظ أو قل الأشكال، ذلك أن المعاني ترد إلى قسمين: معان صماء يقصر الذهن فيها على عدم التنقل والسكون في الحالة الوعيية وذلك نتيجة للخواء المعنوي. ومعان متحركة حيث يدعو المعنى فيها معنى آخر. وكلا القسمين لا يخرجان عن رموز تحتاج لعمليات تترجم فيها تلك المعاني إلى ما تشير إليه وترمز له من الصور التي ترتبط بها، وهي في ترجمتها الرموز إلى ما تشير إليه تتخذ الألفاظ وسيلة للظهور، فهنا الألفاظ أشكال للمعاني. وهذه الأشكال بما تحتويه من المعاني وما ترمز له من الصور التي تثير عن طريق صلات التقارب والتشابه اللفظي، بينما المعاني في الذهن معاني وأخيلة جديدة تصحبها صور حسية، غير أنها أحيانًا تنتهي في الذهن بمشاعر اتجاهية Iceling of tendancy تصحبها صور حسية، فيكون من ذلك الخواء مثال من الحقيقة الأولى قول توفيق الحكيم على لسان شهريار في مسرحيته «شهر زاد»:

«أنت يا قمر لا تزهو بغير الشمس، فابق كي تستمد الحياة من نورها.»

فإذا لاحظنا أن شهريار يخاطب بذلك وزيره قمر ليبقى مع شهر زاد؛ يتبين لنا أن لفظ القمر بما يحتويه من معاني أثار في ذهن الأستاذ الحكيم معنى استمداده النور من الشمس فكان قمر لا يزهو بغير الشمس حسب تعبيره … وقد دعا اسم الوزير قمر في ذهن توفيق الحكيم ممثلًا في شخص شهريار تجاريبه فتطلب من قمر أن يبقى مع شهر زاد لأن في بقائه حياته حيث يستمد النور منها.

هذا مثال من مجرى التداعي اللفظي الذي ينتهي في الذهن معاني وأخيلة تصحبها صور حسية. أما انتهاء التداعي بمعاني صماء جوفاء لا يصحبها غير مشاعر اتجاهية فأحسن مثال يقدم إثباتًا له توفيق الحكيم في مسرحيته «رصاصة في القلب» فالصور

[٩] من بين أدباء العربية عرف هذه الحقيقة مصطفى صادق الرافعي زعيم المدرسة القديمة في الأدب العربي — انظر في ذلك المقتطف م١٨ ج٤ نوفمبر ١٩٣٢ ص٣٩٠–٣٩١.

التي يرسمها في المسرحية تنتهي لمشاعر اتجاهية وأحيانًا نجدها تقف ولا تحرك معنى في الذهن فهي صماء وأظهر ما يكون ذلك في المناقشة التي تدور بين نجيب وسامي، وفيها يصر الأول أنه مضروب بالرصاص والثاني ينكر عليه ذلك ... حتى تنتهي إلى أنه وقع في هوى فتاة واقفة تلاك أمام محلات «جروبي» تأكل «جلاسًا».

وفي هذا البيان على ما أعتقد حل مشكلة المعنى واللفظ التي تلاك بدون إدراك في العالم العربي من أعلام الأدب[١٠]

٧

لما كان في إمكان أي شيء من معنى أو لفظ، أن يحرك الفكر والشعور فيجعل الذهن يعمل ليدعو صورة من صورة أو معنى من معنى، ونتيجة ذلك أن تلتطم الصور والأفكار والأخيلة في الذهن، وهذا التلاطم نظرًا لأنه من جهة يتكافأ مع قوة الذاكرة وطاقة الذهن، ومن جهة أخرى مع الذهن وصفاء المخيلة، فمن هنا كان التداعي يساير الإلهام والحدس Intnition في الخلوص بالهيكل الفني المطلوب.

وقد قلنا إن التداعي كما قد يكون مبعثه المعنى قد يكون اللفظ كأن يدعو اللفظ لفظًا آخر عن طريق الصلة المعنوية — تقارب أو تشابه — بين اللفظين، ولكن من المهم

[١٠] أثار مشكل اللفظ والمعنى أخيرًا على صفحات مجلة الرسالة بخصوص أدب الرافعي والعقاد أديب ناشئ، ليس له من الروح الفتية شيء كبير ولا من الإدراك الدقيق شيء، فقال كلامًا كثيرًا لا يدرك معنى ولا يخرج عن كونه لغوًا من الناحية السيكولوجية لكونها مجموعة تخرج من الألفاظ روعي فيها التناسق والتآلف اللغوي، ومن هنا جاء المعنى فيها وكأنه مستقيم، وما هو في الواقع بمستقيم ولا واضح في ذهن كاتبه، وهذه الظاهرة ظاهرة اللغو الكتابي لا يخلص منه معظم كتاب العربية — انظر حديث عيسى ابن هشام ص٢١٥–٢١٩ من الطبعة الثانية وطنطاوي جوهري في كتابه «ابن الإنسان» والشيخ بخيت في «حقيقة الإسلام وأصول الحكم» وجبران في «رمل وزيد» لم يخلص من اللغو الكتابي من الكتاب العرب إلا نفر قلائل في مقدمتهم يعقوب صروف وإسماعيل مظهر ومصطفى صادق الرافعي، وتوفيق الحكيم واحد منهم، ويستحسن أن ينظر في موضوع اللفظ والمعنى والمشكلات التي تقوم بسببه في العالم العربي في مبحث لنا بالتركية بمجلة فكر حركتلري اسطنبول ج٤ عدد ٣٩ آب ١٩٣٧ ص٣١١–٣٢٤، ويستحسن أن ينظر في القواعد النفسية المشكلة للفظ والمعنى ما كتبه ويلم جيمس عالم النفس الأمريكي المعروف ومورجان وماجنو غال، وعلى وجه أخص الأول منهم في كتابيه: «مبادئ علم النفس في مجلدين» و«كتاب دراسة في علم النفس» وهما مطبوعات في دار مكميلان للطبع والنشر.

أن نلاحظ أنه ليس معنى ذلك أن التداعي اللفظي يقف عند حدود دعوة اللفظ لفظة أخرى في الذهن، لأنه لما كان للك لفظة معناها المستنزل من اللغة، فالتداعي يتداخل بين معاني اللفظ ليوائم بينها ويخلق الروابط والمناسبات بينها، وهذا يسوق إلى توليد معاني في الذهن لم ينثرها غير التداعي اللفظي، والصناعة البيانية تستنزل كل خطوطها من هذا الأساس.

فقول الأستاذ توفيق الحكيم ص٤٥ على لسان ليلى من الجزء الثاني من المسرحيات من مسرحيته الخروج من الجنة:

> **ليلى** (تنهض وتتأمل النيل)**:** ما أجمل النيل الساعة؟ وهذه المراكب والقوارب تسبح فيه كالأسماك!» فهنا معنى النيل بما فيه من مجرى الماء دعا للذهن الأسماك من حيث تسبح فيه، وهذا جعل ذهن ليلى يتفتح فيرى المراكب والقوارب في سيرها في النيل أشبه بالأسماك التي تسبح فيها.

ولنا أن نتبين من هذا كله أن قاعدة التداعي أكبر معين لمخيلة توفيق الحكيم كفنان يستعين بها على التوليد وخلق المعاني واستنزال الصور، فهذا الأستاذ الحكيم في مسرحيته «أمام شباك التذاكر» تجده يحيك المسرحية حوارًا بين «هو» و«هي» والحوار كله مستنزل من التداعي اللفظي البحت، هو يقول لها في موقف: اكتبي إلي حين ترغبين رؤيتي وهي تقول له: عبثًا كلامك ولن أكتب أيها الصاحب شيئًا! فيجيبها: ولكن هذه كبرياء امرأة، سيرغمك حب استطلاعك فيدفعك للكتابة إلي. فتضحك ساخرة وتقول: إذن انتظرني. فيجيبها: سأنتظرك هذا المساء في منتصف الساعة السابعة بمطعم الأب لويس … فهنا براعة الحوار تتحرك بالتداعي الذي ينتهي لفظيًّا كما ترى. ومن التداعي يستنزل الأستاذ الحكيم بطبيعته الفنية أوصافه وتصاويره.

هذا كل ما يمكن أن نقوله عن مجرى التداعي.

ولكن لما كان التداعي يتبع من حيث الحركة صلات التقارب contiguity وعلاقات التشابه semilarlty فهي تأخذ منحى خاصًّا عند كل فنان بل وإنسان، حسب طبيعته، ومجرى التداعي عند توفيق يثبت له منحى خاصًّا في أن يتحرك وفقًا لصلات التشابه والتقارب بين حدود المعنى الواحد، حتى ليبدو لك أنه ينتزع من المعنى الواحد معاني فيجيلها لك فإذا بك وكأنك أمام معاني استنزلت دفعة واحدة، وتلك نتيجة لطبيعة التحويل عنده بما لها من المقدرة على التفنن في العرض.

ومن الأهمية بمكان أن نضع الخيال الذي يحرك التداعي ويثيره في الذهن خضوعًا لقوانين التقارب والتشابه، فإنك تجده حرًّا غير مقيد بشيء عند توفيق الحكيم غير قاعدة الفن، وقاعدة الفن تستعين بعاطفة الفنان من جهة وبمقدرته على التفكير والتخيل لتخلص بخيوطها.

وقاعدة الفن عند توفيق تستعين بوحي الفكر أكثر مما تستعين بوحي العاطفة، وهذه الظاهرة أوضح ما تكون في الآثار الفنية الخالدة. غير أن هذا لم يمنعه أن يستعين بالعاطفة ووحيها في كثير من الأحيان ليستنزل في النفس الباعث العاطفي، كالباعث على الضحك أو البكاء أو الحزن أو السرور أو الخوف أو الشعور بالجمال أو الرغبة في التفاعل، وإثارة العاطفة للصورة التي يرسمها الفنان دخل كبير فيه.

إن العمل الفني في «شهر زاد» أو «أهل الكهف» لا يمكن فهمه إلا بجهد فكري لأن هذا الجهد الفكري والانتباه الذهني هو الذي يخلق في الذهن قيمة الأثر الفني. وهذان الأثران الفنيان فيهما عنصر غلاب قانع (autistic–autistique) لأنهما نتيجة تراجع توفيق الحكيم من العالم الواقعي الملموس المحسوس إلى العالم الداخلي عالم الباطن القائم وراء الحس، فكان نتيجة ذلك أن غرق في طيات ذاته وحاول أن يخلع من نفسه على الأشياء معاني كلية، تقابل الطبائع الثابتة. فشخص «شهر زاد» في مسرحيته الخالدة التي تحمل هذا الاسم تمثل شق الأنثى في النوع الإنساني بكل طبائعها، وشخص العبد يمثل الشهوة البهيمية وشخص الوزير قمر يمثل الإحساس البديعي والشعور بالجمال، كما أن شخص شهريار يمثل التفكير الخالص والعقل المحض.

ولإدراك الجهد الفني المبذول في مثل مسرحية كشهر زاد أو ما يماثلها ويقرب منها من مسرحيات الأستاذ الحكيم، كأهل الكهف والخروج من الجنة أو الملهمة أو سر المنتحرة أو بعد الموت يجب بذل جهدي فكري حتى يستبين للقارئ وحي الفن في الأثر.

أما في آثار الأستاذ الحكيم العاطفية فمثل هذا الجهد ليس الإنسان محتاجًا لبذله، مثال ذلك مسرحية (رصاصة في القلب) فهذه المسرحية سهل استجماع صورها في الذهن لأنها خالصة من عمل العاطفة وحدها ليس فيها الشيء الكثير من الجهد الفكري، وهذه المسرحية عن طريق استجماع صورها التي توحيها مشاهدها ومواقفها في الذهن يثار في الإنسان الباعث على الضحك، ومن هنا جاءت الناحية الكوميدية — الملهاة — في المسرحية، وهذه المسرحية من حيث هي ترسم معاني خاصة، ترضي النزعات الطبيعية وتحرك العواطف والميول الفطرية في الإنسان، وهي لهذا تدعو الإنسان للانتباه لها ومجاراتها في

السياقة، ودراسة قيمة مثل هذه المسرحية من ناحيتها النفسية هي في إرضائها للرغبات والميول الإنسانية وإثارتها العاطفة، وهذه تشكل أهم مسألة في دراسة تحليلية لها.

ومن المهم أن نقول إن عنصر الانفعال pathos ليس واحدًا من ناحية العاطفة في مسرحيات الأستاذ الحكيم، فهو يقوى ويوضح في مسرحية أو مشهد ويضعف ويبهت في مسرحية أو مشهد، وذلك بما يتفق مع فكرة المسرحية التي تتمشى في سطورها ومقام العاطفة منها، وهي قد تتوزع في مسرحية واحدة، ومن المهم أن نقول إن مسرحية (أهل الكهف) و(شهر زاد) تحرك الفكر وتجعل الذهن يسبح في عوالمها ويستغرق فيها، بينما مسرحية (أمام شباك التذاكر) تحرك في الإنسان حب التسود ومن هنا تجعله يستغرق فيها أما مسرحية (سر المنتحرة) فهي تحرك في الإنسان روح التفوق إلى معرفة سر المجهول، فهي من هنا ترضي نزعة حب التسود، ويجد فيها الذهن متعة في محاولة سبر المجهول …

٨

إن كل أثر فني يقوم على ما فيه من الإحساسات والمشاعر والأفكار، وهذه المواد إنسانية ملك للمجموع البشري. وهي في ظهورها في آثار الفنان تأخذ لها طابعًا شخصيًّا، ذلك الطابع هو الذي يعطي لفن الفنان ذاتيته ويميز فنه عن فن غيره. فمن هنا لنا أن نحكم بأنه ليس في قاعدة لفن ما يمنع أن يستعين فنان بأفكار فنان غيره أو إحساساته ومشاعره عن طريق الاستحالة لها. ذلك ليخلص ببناء فني جديد. أما الشيء الذي لا يتفق مع قاعدة الفن فهو سوق الإحساسات والمشاعر والأفكار تختال في التشابيه والكنايات والأخيلة الخاصة بفنان آخر، ذلك أن أصالة الفن وإبداعه قائمان على الأخيلة والمجازات وهي ملك شخصي له، وهي ذاتية يستنزلها الفنان من صحته ووجدانه.

من هنا لنا أن نحكم بأن في قاعدة الفن أساسًا يجعل هنا لك قدرًا مشتركًا بين الفنانين هو الإحساسات والأفكار، أما صورة سوق هذه الإحساسات والأفكار وصورة التعبير وطراز التصوير فذلك شيء شخصي يعطي لكل فنان طابعه الخاص.

إذن فالفنان له أن يستعين بأفكار غيره والإحساسات والمشاعر التي يجدها في آثار الغير — لأن هذا ملك عام ومادة للفن — ليقيم آثاره الفنية، فالفنان كالمعماري يستخدم اللبنات، وواحدة هي في إقامة مبانيه، وطراز البناء هو الذي يسم البناء بالمهارة والاقتدار كما يسم الفنان بالقدرة الفنية. فمن هنا كان البحث في توليد المعاني واستنزال الأخيلة

من أهم مسائل النقد الفني والتحليل الأدبي، لأن في هذا وحده يقوم القياس لمعرفة أصالة الفنان وإبداعه، ونحن إذا أردنا أن نبحث عن أصالة فن توفيق الحكيم وإبداعه في فنه، فليس لنا أن نبحث عن ذلك إلا في البناء edifice البناء الفني، وهذا أجلى ما يكون في العرض ومنحى العرض والقالب الذي عرض فيه.

ونحن حين نتكلم عن العرض ومنحى العرض عند توفيق الحكيم فإنما نتكلم عن حقيقة موضوعية لا ريب فيها. وهذا الفصل دراسة منظمة لها مع محاولة للنزول بها عند أسبابها في نفسه.

وإذن يبقى أمامنا أن نبحث في القالب الذي يفرغ فيه توفيق الحكيم فنه، ونعني بالقالب الأسلوب.

يطلب نقادو الفن والأدب في إغريقية من الأسلوب كمال الصورة perfection وحيثيته dignite من حيث السكينة وتناسب وتطابق الخطوط، من حيث التوازن بين العقل والمشاعر والإحساسات والشهوات، وأسلوب توفيق الحكيم يمتاز بمتطلبات شرط الجمال الفني في الأسلوب كما عرفه أساتذة الفن من الأغارقة.

ولهذا في التراجيدات التي كتبها توفيق الحكيم — وهي ثلاث (أهل الكهف) و(شهر زاد) و(سر المنتحرة) ويمكن أن يضاف إليها مع شيء من التجاوز مسرحية (الخروج من الجنة) فتكون أربعة — يمكنك أن تلاحظ أن عنصر الانفعال pathos هادئ وقد تكون تلك نتيجة لما يلاحظ على هذه المسرحيات من الضعف التراجيدي، لأن التراجيدا قائمة على عنصر الانفعال.

والأوصاف والتصاوير التي يرسمها توفيق الحكيم في مسرحياته عادية، فهو يستعير ص٤٢ من مسرحية (شهر زاد) الصفاء للعينين عيني شهر زاد ويقول: عينان صافيتان صفاء الماء. وفي ص٥٩ يستعير للدماغ لفظ الوعاء من ناحية أن عقله يغلي في رأسه فيقول: عقلي يغلي في وعائه ويستعير اللون الأحمر للدم والثعبان للعبد من حيث يسعى في الظلام.

ونحن لو نظرنا للغة آثار توفيق الحكيم، لوجدناها تتدرج في القوة فمسير حياته وآثاره الأولى تبدو فيها الألفاظ والعبارات مجرد ملابس تلبسها المعاني التي تجول بذهنه، وذلك لتنزل من العالم الداخلي، عالم المعاني إلى العالم الخارجي عالم الألفاظ. وهذا واضح في مسرحيته «أهل الكهف» فإنك تجد المعاني متقلقلة في موضوعها من الألفاظ.

ومع هذا لو نظرنا إلى الآثار التي خرجت من قلمه في السنين الأخيرة كمسرحية «جنسنا اللطيف» التي كتبت عام ١٩٣٥، فإننا نجد أن الأسلوب تحسن قليلًا. وأن الأستاذ الحكيم ملك إلى حد ناصية لغته وعرف كيف يديره مع معانيه فيجعل أفكاره تأخذ قوالبها من الألفاظ في شيء من الدقة.

وخلاصة القول أن الأستاذ توفيق الحكيم يتميز بأسلوب خاص به، يحاول أن يرتقي به إلى أن ينتهي إلى شرط الجمال الكائن في الأسلوب من ناحية التآلف اللفظي. وهو قد نجح في إيجاد التآلف المعنوي واستنزال شرط الجمال الفني فيه كما اتفق عليه أساتذة الفن من الإغريق ...

وإذا كان لنا أن نختتم هذا الباب بشيء فهو بالإشارة إلى ناحية الأصالة التي كشفنا عنها عند الأستاذ الحكيم في هذا الباب وإلى ناحية الإبداع الفني، ومن هنا لنا أن نحكم بأن الأستاذ الحكيم فنان. ولكن ليس معنى ذلك أنه يمكن وضعه على أساس من المساواة مع فطاحل فناني الغرب كما يقول الدكتور طه حسين بك، وإنما كل ما يمكن أن يقال أنه يعلو عن المستوى العادي للفنان الأوروبي.

بعض المراجع

(١) ادريادنو نوتلجر في كتابه في دراسة عن المسرح المعاصر. Studi sul tealrs contemporanes, Rome 1935

(٢) فردريك نارديلي في كتابه الإنسان المقدس — حياة وآلام بيراندللو. L'umo Sagretto–Via e croci di Pirandello

(٣) هازليت في كتابه محاضرات عن شكسبير وميلتون. Lecture on Shakespeare and Milton.

(٤) أندريه بيل في كتابه الأدب الفرنسي المعاصر. Laletterature francaise con-temporaine, 1929

(٥) رينيه سشوب في كتابه دراسات أندرية جيد. Le vrai drame d,Andre Gide, 1932

(٦) رينه لالو في كتابه تاريخ الأدب الفرنسي المعاصر. Histoire de Ia Litterature Francaise contemporaine, 1931

(٧) مؤلفات ألمانية عن الأدب المسرحي الحديث في أوروبا.

(٨) مؤلفات روسية عن الأدب المسرحي الحديث في أوروبا.

(٩) المجلات العربية وعلى وجه خاص المقتطف والرسالة والحديث والهلال فيما كتب عن مسرحيات الأستاذ الحكيم.

(١٠) الجرائد العربية وعلى وجه خاص الأهرام والمقطم والبلاغ.

(١١) ويليم جميس: مبادئ علم النفس. Principles of Psychology London

دراسة في علم النفس. Text-Book of Psychology, London

الفصل الرابع

توفيق الحكيم «آثاره وكتاباته»

١

ظهرت أولى مسرحيات توفيق الحكيم عام ١٩٣٣، ومن ذلك التاريخ ظهر له أكثر من عشرة آثار أدبية تناثرت على جبين السنين الخمس التي انقضت منذ نشر مسرحيته الأولى «أهل الكهف» ونحن إذ نتناول هنا آثار الأستاذ الحكيم بالبحث، فإنما نتناول كل أثر على حدة ونرسم خطوطًا سريعة عن فكراتنا الأولية عنها.

ظهرت الطبعة الأولى من المسرحية «أهل الكهف» عام ١٩٣٣ في طبعة أنيقة عن دار مطبعة مصر بالقاهرة. وقد طبع منها المؤلف عددًا خاصًّا وزع معظمه على خاصة الكتاب والأدباء وكبرياء الصحف والمجلات، فقوبل صدور المسرحية بضجة من كتاب مصر وقادة الأدب فيها، واعتبرها البعض قطعة من الفن الخالص، وكان الأستاذ الجامعي الدكتور طه حسين بك عميد كلية الآداب بالجامعة المصرية الآن أول من هلل للمسرحية فكتب عنها في جريدة الوادي: «إنها حدث في تاريخ الأدب العربي …» «وإنها تضاهي أعمال فطاحل أدباء الغرب». وأخذت المجلات والجرائد تتحدث عن مسرحية «أهل الكهف» وشخص صاحبها وأخذت جريدة البلاغ تكتب عنها: إنها شبيهة بآثار موريس ماترلنك ولا تقل عنها. وأن شخص كتبها ماترلنك مصر وهكذا في ضجة ثارت في الدوائر الأدبية ارتفع اسم توفيق الحكيم كأعظم كاتب مسرحي في اللغة العربية.

وأعيد طبع المسرحية بعد أشهر من الطبعة الأولى، وخرجت عن مطبعة الاعتماد للتداول بين الجمهور، وعلى هذه الطبعة نعتمد في دراستنا للمسرحية.

وقبل كل شيء يجب أن نتنبه لهذه الحقيقة، وهي أن المسرحية من آثار الشباب كتبها الأستاذ توفيق الحكيم خريف عام ١٩٢٨ بمقهى صغير بضاحية الرمل من مدينة

الإسكندرية[1] غير أن صورة المسرحية ارتسمت في أعماق الكاتب من الصغر حين كان يستمع لسورة الكهف تتلى كل يوم جمعة في المسجد، وطبيعة التحويل عند الكاتب بما لها من المقدرة على التمثيل assimiIation حولت مشاهد القصة القرآنية من عالمها القصصي في القرآن إلى نفس الكاتب حيث خطرت وقائعها في ذهنه. وفي ذلك يقول الأستاذ الحكيم: «إن أهل الكهف كتبت في أعماق نفسي منذ سمعت سورة الكهف تتلى يوم الجمعة في المسجد وأنا صغير، ولقد كان الفقيه يرتل وأنا ساهم أرى في الهواء الكهف وظلماته وفجواته وأشاهد أصحاب الكهف جالسين القرفصاء، وكلبهم لا ككل الكلاب على مقربة منهم يشاطرهم عين النصيب، كل تلك الصور كانت تنسج خيطوها في نفسي يد مجهولة منذ الطفولة، هذه اليد يد الطبيعة الفنية.»

وهذه المسرحية ترجع بلغتها إلى الفترة الأولى التي عالج فيها الأستاذ الحكيم فن الكتابة من أساليب الفن الحقيقية. وهذه الفترة يمكن معرفتها بمراجعة آثاره، يلاحظ الباحث علهيا أن عباراتها لا تخرج عن مجرد ملابس تلبسها المعاني التي تنثال على ذهنه، ملابس مهلهلة فضفاضة لا تستقر فيها المعاني، واضطرار الكاتب لاستنزال معانيه المجردة لإقامة هيكل المسرحية جعله يكثر من اقتباس العبارات عن غيره ليؤدي بعض الأداء المعاني التي تحول في ذهنه، ومن هنا جاء اتهام البعض للأستاذ الحكيم بأن لمسرحيته أصل الآداب الأوروبية استنزلها منه.[2].

هذا الصراع بين المعاني في عالمها المجرد والألفاظ، جعلت المسرحية تخرج فاقدة بعض قوتها الأدائية، أداء المعاني والأخيلة.

ونحن لو نظرنا للمسرحية وأردنا أن نضعها في موضعها بين مسرحيات الأستاذ الحكيم، فإننا نجد بعض الصعوبة لأن المسرحية بهيكلها إن كانت تنزل من قسم المآسي فهي من هذا تنزل بجانب مسرحياته (شهر زاد) و(سر المنتحرة) و(الخروج من الجنة) فهي بلغتها تنزل في دورة من دورات تطور الأسلوب، مستقلة بذاتها، هذه الدورة هي دورة الكتابة للمرة الأولى أساليب الفن الصحيحة.

[1] انظر مجلة الحديث م٩ ج٣ مارس ١٩٣٥ ص١٣١.

[2] انظر مجلة الحديث م٨ ج٢ فبراير ١٩٣٤ ص١٧٦–١٨٥ وعلى وجه خاص ص١٧٧–١٩٨.

ولما كانت المسرحية من نوع المأساة، فمن الممكن الشعور بقوتها من مجرد القراءة، ومن هنا جاء ظن البعض أن القصة لم تكتب للمسرح وإنما وضعت على نمط مسرحي للقراءة[٣].

ولقد استعان الكاتب للخلوص بفكرة هيكل المسرحية من أسطورة تاريخية بدأت وجودها عند الطوائف المسيحية الشرقية، ذكرها جيبون Gibbon في الفصل الثالث والثلاثين من كتابه القيم (قيام وسقوط الإمبراطورية الرومانية) كما وردت في كثير من الاسهاب بكتاب Tundgrben des orients م٣ ص٣٤٧–٣٨١ وهذه الأسطورة انصبت في قالب قصصي أخاذ في القرآن في السورة الثانية عشر، ولقد أتى المفسرون المسلمون فتوسعوا بالقصة القرآنية مستوحين الأساطير الشعبية المسيحية عن أهل الكهف والتي تتفق وهيكل القصة القرآنية.

ولقد استنزل الأستاذ توفيق الحكيم فكرة مسرحيته من القرآن والتفاسير التي كتبت له، فمن النسفي استمد أسماء أهل الكهف[٤] ومن البيضاوي استنزل خطوط فكرة المسرحية[٥] وكان مسوقًا في استنزال الفكرة من كتب التفاسير بالفن المسرحي وما يقتضيه من المواقف التي تحكي قصته، ولما كان أهم عنصر في المسرحية الانفعال pathos فعقلية الكاتب الغيبية جعلته ينفعل بالمعجزة في الأسطورة وأساسها أن يسلم أهل الكهف من فعل الزمن أثناء نومهم الذي امتد نيفًا وثلاث مئة عام، ومن هنا قامت فكرة مسرحية في ذهنه[٦].

٢

ظهرت بعد مسرحية «أهل الكهف» للأستاذ الحكيم قصة طويلة من نوع «الرومان Roman في أواخر عام ١٩٣٣ عن مطبعة الرغائب بالقاهرة، هذه القصة هي «عودة الروح» وقد أصدر في أبريل سنة ١٩٣٨ الأستاذ الحكيم تكملة للقصة بعنوان «عصفور من الشرق».

---

[٣] انظر مجلة الحديث م٨ ج١ فبراير ١٩٣٤ ص١٧٦–١٨٥ وعلى وجه خاص ص١٧٧–١٧٨.

[٤] الحديث م٨ ج٢ فبراير ١٩٣٤ ص١٧٧–١٧٨.

[٥] الحديث م٩ ج٣ مارس ١٩٣٥ ص١٣٠–١٣١ ومجلة الشعلة عدد ١ من م١ ١١ يوليه ١٩٣٨ ص٢٠.

[٦] انظر الباب الثالث من هذه الدراسة فقرة ففيها تحليل تام لمسرحية أهل الكهف ومنحى عرضها.

أما عودة الروح فقد كتبها توفيق الحكيم في الأصل إلى جانب منها بالفرنسية عام ١٩٢٧ ثم عاد فكتبها بالعربية الدارجة. وهذه القصة تعتبر القصة المصرية الأولى من نوع الــ novel أو Roman التي فيها يبدو طلائع الأدب المصري في ميدان القصة، وهذه القصة هي قصة حياة توفيق الحكيم، مادتها محاكة من تاريخ حياته، فهي من هنا تذكرنا بقصة «ارسنيف» لا يفان بونين الروائي الروسي العظيم.

وقد كتب توفيق الحكيم هذه القصة في اللغة الدارجة، أعني في اللهجة المصرية فظهر فنه واضحًا فيها.

أما قصة «عصفور من الشرق» فأتت في العربية الفصحى وقد كتبها أو قل كتب فصولها الأولى في الفترة التي انقضت بين صيف عام ١٩٣٤ وشتاء عام ١٩٣٥ أما الفصول الأخيرة فقد كتبها في أواخر عام ١٩٣٦ والشهور الأولى من عام ١٩٣٧[٧] ولا شك أنه راجعها مراجعة أخيرة قبل أن يقدمها للطبع في مستهل عام ١٩٣٨.

والقصتان كما قلنا تاريخ حياة توفيق الحكيم، ولغة القصة الثانية «عصفور من الشرق» رصينة لأنها تنزل في تاريخ كتابتها في الطور الثالث من أطوار تدرج اللغة الكتابية عنده غير أن تشبيهاته واستعاراته قليلة ومن هنا الثروة البيانية ضعيفة في القصة، وإن كان لأسلوب توفيق الحكيم من ميزة هنا فهو الاقتراب من الدقة والتميز بالوضوح.

ومن المهم أن نقول إن توفيق الحكيم اشتهر في العالم العربي وعرف على أنه كاتب مسرحي بارع، رغم أنه كتب «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» وأقصوصتين في مجموعة «أهل الفن» وأقاصيص توفيق الحكيم من حيث أنها تدور من حوله فهي تحلل شخصيته وحياته، لأنه أدمجها إدماجًا كليًّا فيما كتب، ونحن لا يهمنا من ناحية تناول توفيق الحكيم لحياته من وجهة قصصية غير العناصر الروحية التي يخلعها على أشخاصه؛ لأنه في هذا وحده محك قدرته القصصية. ولا شك أن توفيق الحكيم قد نجح في حياة الانعزال التي عاشها في سبر غور نفسيته حتى إنه قدم نفسه في شيء كثير من التحليل الدقيق، وإذا كان لنا أن نقول شيئًا عن شخصية توفيق الحكيم وقد أجليت في شخص محسن في قصصه أنه شخصية مترددة مريضة النفس، وهذا التردد الذي نلمسه من وراء شخص محسن الذي هو الرمز الذي يجلي فيه شخصه توفيق الحكيم، تذكرنا

[٧] هذه التواريخ مستقاة من مذكرات شخصية استخلصناه من أحاديثنا مع أدباء مصر.

بشخص أندريه جيد؛ ذلك الإنسان الذي ظل طيلة حياته مترددًا لا يهدأ له بال، وهذه ظاهرة نلمسها في الأشخاص المريضي النفس، وتوفيق الحكيم الذي يظهر لنا شخصه واضحًا في القصتين «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» يبدو قريبًا من شخص أندريه جيد، كلاهما لا يهدأ له بال؛ يدرس الحياة بجميع نواحيها جريًا وراء الحقيقة المنشودة، ورغم العبء الديني الذي يرسف فيه الاثنان «جيد» و«الحكيم» في أيامهما الأولى نجدهما يستطيعان أن يحطما أغلاله وينطلقا أحرارًا باحثين، وكلاهما يجد طريق الحقيقة في الفن. ينتهي الأول به إلى الاشتراكية بل الشيوعية، بينما الثاني يرتفع به إلى خياليات الشرق الغيبية. كل هذا واضح من دراسة عجلى ونظرة سريعة لتوفيق الحكيم في عودة الروح وعصفور من الشرق وأندريه جيد كما أجلى حياته النقاد الفرنسيون،[٨] ولقد كان توفيق الحكيم في قصته «عودة الروح» بمعرض الكلام عن الطبيعة المصرية فأجلاها في حديث أجراه على لسان مفتش للري إنجليزي وصديق له فرنسي، وإذا كان لنا أن نعلق بشيء على هذا التحليل فذلك أنه على شيء كبير من العمق ولكن عمقه ليس في تحليل الطبيعة المصرية!

لقد أخذ توفيق الحكيم ببعض الحقائق العلمية عن الطبيعة المصرية، أخذها من ناحية خياله وأدارها في ذهنه وإذا بها تنزل بعيدة كل البعد في دلالتها عن حقيقة الطبيعة المصرية، ومع هذا وجد توفيق الحكيم من يتلقف آراءه في هذا الصدد ويأخذها ليديرها لأغراضه السياسية، ذلك هو أحمد حسين رئيس حزب مصر الفتاة[٩].

وما يمكن أن يقال عن آراء توفيق في الطبيعة المصرية في عودة الروح يمكن أن يقال عن آرائه في الشرق والغرب في قصته عصفور من الشرق، فهي آراء استوحاها الأستاذ الحكيم من الكاتب الفرنسي «جورج دوهاميل» ولا أدل على هذا من أنه استعار بعض عباراته وأتى بآرائه طرفًا موزعة على فصول كتابه.

إلا أن هذا لا يعني أن الأستاذ الحكيم انتحل آراء دوهاميل لأن هذه الآراء قبل أن تنزل في القصة هضمها الأستاذ الحكيم فنزلت وكأنها من صميم نفسه[١٠].

---

[٨] Benjaminc remieux–Andre Gide (eIude) Nov 1934 et Rene Schuaob dan Le vrai drame d, Anre Gide 1932

[٩] خطاب أحمد حسين أغسطس ١٩٣٨ بالإسكندرية نشر بمجلة مصر القناة أغسطس سنة ١٩٣٨ في عدد خاص.

[١٠] انظر الباب الثاني الفقرة ٩.

٣

ظهرت مسرحية «شهر زاد» في مارس ١٩٣٤ في طبعة فخمة عن مطبعة دار الكتب المصرية مشتملة على سبعة مناظر، وهذه المسرحية تمثل القمة التي بلغها فن الأستاذ الحكيم المسرحية، فهي في ذوقها الفني أدق وأرق من كل ما كتب، كما أنها أرهف في الحس واللطف وجوها أمتع منظرًا وأوقع سحرًا وروحها أعرق تأصلًا في التصوف وأعمق سرًّا[١١].

أما تاريخ كتابة المسرحية فمن المظنون أنه في الفترة بين سنة ١٩٣١ وسنة ١٩٣٣ يدل على ذلك لغتها، إذ تمثل الطور الثاني من أطوار تدرج اللغة الكتابية عند توفيق الحكيم، وذلك الطور الذي كتب فيه مسرحياته «الزمار» و«حياة تحطمت» و«الخروج من الجنة» و«رصاصة في القلب». ففي هذه الآثار كلها محاولة ظاهرة في العمل على مطاوعة الألفاظ للمعاني وإيجاد التطابق والتوازن بين المعاني في عالمها في الذهن وبين الألفاظ التي تستنزل من اللغة.

وهذه المطاوعة تثبت تطورًا فعليًّا وتدرجًا نحو التمكن من القبض على ناصية اللغة[١٢] فإذا لاحظنا هذا ولاحظنا أن الروح التصوفية في هذه المسرحية أعمق منها في أهل الكهف مما يستلزم أن تكون «أهل الكهف» سبقتها في تاريخها، كان لنا أن نفترض أنها كتبت بعد كتابة مسرحية «أهل الكهف» ببضع سنين، وإذا كان للباحث أن يستنتج من أن أهل الكهف تأخرت في كتابتها عن عودة الروح، من أن الروح التصوفية في عودة الروح ذات نظرة محلية قوامها ديانة الفراعنة وأساطير قدماء المصريين بينما هي في أهل الكهف عالمية، مما يثبت تدرجًا من المحلي إلى العالمي في الروح الصوفية، الشيء الذي يجعل عودة الروح تنزل بتاريخ كتابتها قبل أهل الكهف[١٣]. فنفس هذا المنهج يستلزم افتراض تأخر شهرزاد في كتابتها عن أهل الكهف. ولنا أن نستنتج من مجرى أقصوصة «الشاعر في مونمارتر» المنشورة بأهل الفن أن شهر زاد كتبت في مونمارتر بباريس في جوها الصاخب[١٤]. ولكن هذا الاستنتاج على قدر ما هو صحيح من وجهة

[١١] عبد الرحمن صدقي بمجلة الرسالة السنة ٢ العدد ٢٩–٢ أبريل ١٩٣٤ ص٥٥٦.

[١٢] انظر المرجع الوارد ذكره في الهامش ٣ من هذا الباب.

[١٣] مجلة الحديث مم ٨ ج٢ فبراير ١٩٣٤ ص١٨١.

[١٤] أهل الفن ١٩٣٤ ص١٢٨ سطر ١١.

استنزاله ومنطقة فإنه يشكل مشكلة أساسية في تحديد تاريخ كتابة «شهر زاد» لأن توفيق الحكيم لم يذهب لباريس بعد أن رجع لمصر عام ١٩٢٨ إلا بعد أن نشر شهر زاد[١٥]. فهل معنى ذلك أنه كتبها بعد ذلك؟

أم إنه كتبها قبل ذلك التاريخ؟!

إني أفترض لحل هذا الإشكال سفرًا للأستاذ الحكيم بين سنة ١٩٣١ سنة ١٩٣٣ إلى باريس، كتب خلالها الفصول الأخيرة من شهر زاد …

استنزل الأستاذ توفيق الحكيم قصة المسرحية شهر زاد من إطار قصة «ألف ليلة وليلة» تلك التي ترجع في أصلها إلى أصل هندي استنزلت هي منه من جانب، وإطار «سفراستير» الذي في العهد القديم من جانب آخر[١٦] وهذا الإطار: أن الملك شهريار حاكم الهند داهم زوجته في أحضان عبد أسود، فقتلها وقتله، وخرج إلى بلاد أخيه شاه زمان ملك سمرقند وفارس كسير البال حزينًا. ولكن حزنه سرعان ما تلاشى إذ رأى أن امرأة أخيه تخونه مع عبد أسود فقر في نفسه على أن الخيانة من دأب النساء جميعهن … حتى نساء العفاريت والجن، فيرجع لبلاده ويأمر أن تجعل له كل ليلة عذراء يستمتع بجسدها طيلة الليل، ويقتلها مع الفجر ليعود في الليلة الثانية إلى عذراء أخرى يستمتع بها في الليل ثم يقتلها.

حتى لم يبق عذراء في المدينة تستحمل «الوطء» إلا «شهر زاد» بنت الوزير وكانت «شهر زاد» قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية، فسعت إلى والدها أن يقدمها لشهريار عسى أن يكون لها معه أمر تخلص به عذارى المدينة، فلما تكون شهر زاد عند الملك وينال منها أربه تأخذ تحدثه حديثًا شيقًا حتى يقارب الليل الانتهاء والحديث لم ينته، فيتركها الملك لليلة التالية حتى يستمع لحديثها وقد شوقه.

[١٥] انظر الباب الثاني الفقرة ٩.

[١٦] انظر Degogc في دائرة المعارف البريطانية الطبعة ١١ م٢٦ ص٨٨٤ وكذا انظر Cosquin Le Prologide Cadre des Mille une Nuil, Paris وقد وضع لبناني أخيرًا رسالة عن أصول ألف ليلة وليلة تقدم بها إلى جامعة بيروت ١٩٢٨ لأخذ إجازة البكالوريوس في الآداب وقد نشرت له القسم الأول من الأطروحة مجلة المكشوف السنة ٤–٢٥ تموز ١٩٣٨ ص٢–٣–١٥، ويظهر من نظرة سريعة لها متانة البحث ونحن نوافق صاحب الرسالة الأديب الباحث منير البعلبكي آراءه في هذا الفصل، انظر لنا بحث عن «ألف ليلة وليلة» باللغة الروسية بمجلة الشرق عدد ١٧ يناير ١٩٣٥ العدد ٣١١٧ السنة الثالثة ص٣–١٥ و٦١–٧٠ كييف اكرانيا.

وهي في كل ليلة تذهب معه في حديث وتنتقل به ليلة بعد ليلة من قطر إلى قطر في أجواء شتى وآفاق سحيقة. من أنحاء فارس إلى بلاد الصين أو الهند العجيبة، إلى وادي مصر الخصيب، بين أجناس البشر المختلفة الألوان، وبين طبقات المجتمع ونماذج الأفراد على تفاوت الطبائع والدرجات من ملوك ومماليك، وسراة وصعاليك، وتجار وحمالين، وصاغة وصيادين، ومقاحيم يجوبون القفار ويركبون أهوال البحار، وبين عناصر طبيعية وغير طبيعية، إنسية وجنية، كل هذا والملك مأخوذ بحديثها مدهوش بكلامها[١٧].

هذه المرحلة التي يعرض لها قصص «ألف ليلة وليلة» لم يعرض لها الأستاذ الحكيم، وإنما خلص منها إلى رحلة باطنة للملك شهريار، رحلة نفس متحجرة القلب غليظة الحس، عبد الجسد يبني كل ليلة بعذراء يستمتع بها وفي الصباح يقتلها، وكذلك كان ليلة استقبل شهر زاد يشتهي منها المتعة بالجسد الغض. حتى إذا سمعها تحدثه حديثها الساحر الممتع وتفتح له هذه العوالم من القصص والخيال والشعر، تفتحت مغاليق قلبه الموصد وتحرك جامده. فإذا هو يحبها وإذا بهذا الشهواني عبد الجسد يحبها حب القلب والوجدان. غير أن آثار العاطفة بدورها لا تلبث طويلًا حتى تخبو وتصفو إلى نور هادئ شاحب، فإذا بشهريار لا يأمن للشعور بل ينشد المعرفة.

هذه الأطوار النفسية التي يجليها توفيق الحكيم على مسرح قصته تبين لنا فكرة خروج الروح عن المادة واستعلائها عليها. ومن هنا كانت قصة (شهر زاد) عند توفيق الحكيم ليست قصة الخيال والبذخ والخرافة إنما هي قصة الفكرة والحقيقة العليا. واستنزال فكرة القصة على هذا الوجه مظهر لعبقرية توفيق الحكيم. إن شهر زاد في قصة الحكيم هي قصة الحياة التي يدخلها الإنسان وهو طفل يلهو، ثم يتدرج منها إلى رجل يشعر ويحس ويتركها كائنًا يتأمل ويفكر، ومن هنا تجد الصلة بين شخص الأستاذ الحكيم وشخص الملك شهريار كلاهما انغمر في المادة حتى شبع منها فانطلقت منه الصيحة: لقد شبعت من المادة ... شبعت منها.

حقًّا الأستاذ الحكيم في هذه القصة بلغ قمة فنه، لقد عرف كيف يعرض إحدى المأساتين، مأساة الروح والمادة في هذه الحياة عرضًا فنيًّا، ذلك لأنه كان يعرض نفسه في هذه المأساة.

[١٧] عبد الرحمن صدقي في الرسالة السنة ٢ العدد ٣٩، ٢ أبريل ١٩٣٤ ص٥٦٦.

٤

ظهرت «أهل الفن» سنة ١٩٣٤ عن دار الهلال محتوية على ثلاث قطع، هي مسرحية «الزمار» مع أقصوصتين واحدة «العوالم» والثانية «الشاعر» وهذه القطع معروف تواريخ كتابتها، فـ

القطعة الأولى: وهي قصة «العوالم» كتبت في باريس في يونيو سنة ١٩٢٧.

والقطعة الثانية: وهي مسرحية «الزمار» كتبت في طنطا في أغسطس سنة ١٩٣٠.

والقطعة الثالثة: وهي قصة «الشاعر» كتبت في دمنهور في مايو سنة ١٩٣٣.

القطعة الأولى: مكتوبة باللغة المصرية الدارجة، وهي تنزل في دورة واحدة مع كتابة «عودة الروح» والأقصوصة حكاية ثلاثة من الشباب تصادفوا مع تخت على قطار يغادر القاهرة إلى الإسكندرية، وفي الأقصوصة وصف دقيق لحركات تخت متنقل، وتصوير صادق لها، ولا شك أن توفيق استمد قدرته على الوصف والتصوير من ذكريات طفولته حين اندمج في جو ذلك التخت الذي كان ينزل كل صيف بيت العائلة، والاصطلاحات الخاص بطائفة «العوالم» والتي تعرف بلفظ «السيم» والتي تجد بعض تعابير منها في الأقصوصة هي نتيجة هذه الصحبة. ونحن يمكننا أن نفهم جيدًا هذه الحقائق إذا عرفنا أن لذكريات المؤلف وذاكرته يدًا في تكوين فنه وتلوينها، لأن الفن من حيث هو إبداع وإيجاد لا يخرج عن تأليف وتركيب لأشكال سبقت أن عرضت للفنان ... ينسقها الفنان على صور وأوضاع جديدة، ولا شك أن هذه الأقصوصة من هذه الناحية تركيب وتأليف للأشكال التي وعاها الأستاذ الحكيم من طفولته نتيجة احتكاكه بالتخت.

القطعة الثانية: «الزمار» وهي مسرحية فيها عنصر فكاهي، وموضوعها يدور من حول ممرض مغرم بالفن في بيئة ريفية يعثر على فنانة مغنية فيلتحق بركابها. ولغة المسرحية هي المصرية الدارجة، كتبها الأستاذ الحكيم سنة ١٩٣٠ وهو حديث العهد بالالتحاق بوظيفة وكيل للنائب العام في ريف مصر.

وفي هذه المسرحية تبدو طلائع فن الأستاذ الحكيم المسرحي وقدرته على إحكام السياقة وإجراء الحوار وتهيئة البيئة المسرحية، فهي من ناحية العرض مستوفية شرط كمال أسلوب العرض المسرحي كما اتفق عليه كتاب المسرحية، والمسرحية مفعمة

بالحوادث والوقائع، وهي من هنا تثير في الإنسان الرغبة في مطالعتها من ناحية ما يؤخذ منها بالفكاهة.

وحوادث المسرحية ووقائعها، وإن كانت تافهة الموضوع، تجري في محيط ريفي بدائي فتصور قطعة من الحياة الريفية تصويرًا صادقًا إلا أنها قد أخذت من مزاج الكاتب لونًا فخرجت وكأن الوقائع والحوادث خطوط تتسلل منها إلى أعماق شخص «الزمار» بطل المسرحية، ومن هنا لنا أن نحكم بأن توفيق الحكيم وفق في مسرحيته أن يجلي شخص «الزمار» على مسرح القصة.

والعناصر الروحية في المسرحية، وعلى وجه أخص في شخص «الزمار» تجلي لنا بعض الشيء نفسية الكاتب من حيث إن صورة «الزمار» منسقة على أوضاع وصور تتفق مع البيئة التي حبكها الأستاذ الحكيم، وهي مؤلفة ومنسقة من ذكريات ومشاهدات الكاتب لتصرفاته، فهي من هنا خارجة من نفسه.

وسبب ذلك واضح في أن فن الأستاذ الحكيم فن ذاتي … ينبع من ذاته نتيجة لتعمقه في نفسه وانسحابه عليها، فتخرج تجاريبه كلها عن طريق نفسه بعد أن يحولها إلى طبيعته الأصلية بما له من المقدرة على التمثيل.

أما القطعة الثالثة: وهي أقصوصة (الشاعر) فتدور فكرتها الأولية حول مونمارتر وشهر زاد، وهي في عرضها وأسلوبها تمثل مرحلة من مراحل تطور الكتابة الفنية عند توفيق الحكيم فأسلوبها ومنحى إدارة الكلام فيها والقدرة على صوغ الأفكار تعطينا المرحلة الثالثة، حين تمكنت كتابة توفيق الحكيم على أساس. وفي الأقصوصة آراء جديرة بالاعتبار عن (شهر زاد) وهي تعتبر مفتاحًا لدراسة المسرحية الكبرى (شهر زاد).[١٨]

[١٨] من الأهمية بمكان أن نلاحظ أن جو مونمارتر وما فيها من الإغراق في الحياة المادية، تجعل ذوي النفوس الفنية تمج المادة وكل ما يتصل بها فتعلو عن آفاق المادة وترتقي، ومن هنا جاءت عند توفيق الحكيم الصلة بين شهر زاد ومونمارتر.

كذلك يجب أن تلاحظ مع الأستاذ عبد الرحمن صدقي أن في شهر زاد جوًّا أكثر سحرًا وأعمق سرًّا من كل الأجواء التي خلقها في مسرحياته وسر هذا في نظري يرجع لكون المسرحية تدور من حول فكرة تحرر الروح من الجسد وارتفاعها عن المادة، ومن هنا كانت تنزل من صميم شخص توفيق الحكيم، ولهذا كان أبرز لفنه من كل ما كتب. هذا إلى أن الجو السحري في المسرحية يعطينا عنصرًا غيبيًّا في

٥

في فبراير عام ١٩٣٦ نشر الأستاذ توفيق الحكيم مسرحيته التاريخية «محمد» تلك المسرحية التي كتبها عن رسول الإسلام وهي مستمدة من المصادر الإسلامية. من كتب السيرة وما تناولها من كتب التاريخ والطبقات والحديث والشمائل[١٩] ولكن الكاتب لم يقرأها بقريحة المؤرخ أو فكر الفقيه أو بطريقة المحدث، إنما أخذها أخذًا من ناحية طبيعته الفنية، فقص الحوادث مستخلصة من كتب السير كما وصلتنا، ولكن بعد أن رتبها في قالب حوار قصصي وأجلاها في إطار مسرحي، ومن هنا جاء الأثر الفني في عمل الأستاذ الحكيم[٢٠].

والمسرحية جاءت في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، تناثرت عليها مناظر سيرة الرسول العربي من يوم أن ولد إلى يوم أن رفع للرفيق الأعلى[٢١]. ومن هنا جاءت للمسرحية طرافة ولكن هذه الطرافة أتت من أن حياة الرسول محمد لم تكتب فيها قصة تمثيلية، ومن هنا كان الإقدام على ذلك شيئًا جديدًا[٢٢].

المسرحية، ودراسة هذا للعنصر الغيبي مهم جدًّا بالإضافة للناحية الغيبية عند توفيق الحكيم. انظر لنا ولكزميرسكي Shahrzad-ethode في ZR. G. J. م٣٥–١٩٣٥ ج١ ص١٧–٢٣ النص الروسي بقلمنا من ١٧–٢١ وتلخيص لها بالفرنسية لكرميرسكي ص٢١–٢٣ وانظر على وجه خاص ص٢٢ من الملخص الهامش لكزميرسكي.

وعن شهر زاد انظر الدكتور طه حسين بك وتوفيق الحكيم: «القصر المسحور» القاهرة ١٩٣٦ ففيها فوائد كثيرة لدراسة شهر زاد دراسة علمية منظمة.

[١٩] المسرحية هامش الصحيفة ١٣ ومصطفى صادق الرافعي في الرسالة العدد ١٣٦، ١٠ فبراير ١٩٣٦ ص٢٣٩ عمود ٢.

[٢٠] الرافعي في المراجع السابق ذكره عمود ١ و٢.

[٢١] بلغت المناظر في المسرحية أكثر من مائة منظر لم نعدها ولكن فصلًا واحدًا جاء في ثلاث وثلاثين منظر!

[٢٢] إسماعيل مظهر في المقتطف م٨٨ ج٣ مارس ١٩٣٦ ص٤٢٤، ومن المهم أن الأستاذ إسماعيل مظهر خانة عمله في هذا البحث حين قال: «إن حياة نبي العرب أحيط بها من جميع نواحيها ودونت كل دقائقها وأكثر وقائعها وقيدت جميع الأحاديث التي تتعلق بها على وجه من التقريب، فلم يترك المتقدمون من كتاب السير مادة واحدة يمكن أن يشعر المؤرخ حيالها بأنه في حاجة إلى تفكير أو مقارنة لاستخلاص حقيقة جديدة تخفى على الناس فيها، لأننا نحن المشتغلين بالإسلاميات نعلم علم اليقين أن

وقيمة هذا الأثر آتية من ناحية فن الحوادث فيه، فهي لا تعمل على إبراز شخص الرسول واضحًا من فكرة خاصة للمؤلف عنه، خرج بها من دراسة تاريخ حياته، كما فعل أدمون فلج Edmond Fleg في المسرحيات التي كتبها عن «إبراهيم» و«موسى» و«سليمان». ومن هنا نرى الفرق القائم بين فن كفن أدمون فلج حين أجلى شخصيات آباء اليهودية الأول وشخص الرسول «موسى» والملك «سليمان» وفن توفيق الحكيم الذي يقوم على فن الحوادث.

ولا شك أن توفيق الحكيم كان في مقدوره أن يتناول حياة الرسول من خلال فكرة خاصة ومن المحتمل أن يكون له فكرته في هذا. ولكن اعتبارات اجتماعية، وكونه كاتبًا يكتب بالعربية وجل الناطقين بها من المسلمين، لا شك صرفت نظره عن هذا. ولهذا تجد الكاتب لم يتصرف ويتفنن في عرض صورة حياة الرسول مخافة أن يثير عليه غضب الأزهر ويكون هدفًا لسخط المتنطعين وغضب المتعصبين والرجعيين. لقد آثر العافية ولكن على حساب مسلك اتخذه فكان في ذلك أبعد المسالك عن طبيعته الفنية ومنحاه الأدبي[٢٣].

ولقد كتب المسرحية توفيق الحكيم في الفترة التي انقضت بين عام ١٩٣٤–١٩٣٥. وكان بدء تفكيره في كتابة السيرة النبوية في أسلوب مسرحي عام ١٩٢٧ حين كان بفرنسا غير أنه لم يقم بعمل جدي حتى كان سنة ١٩٣٤ إذ طلبت إليه مجلة «الرسالة» أن يكتب لها فصلًا أو شيئًا ليصدر في عددها الممتاز، التي تصدره في مستهل كل عام هجري عن الهجرة، فرجع الأستاذ الحكيم إلى سيرة ابن هشام وتفسيرها للسهيلي وطبقات ابن سعد وتاريخ الطبري، وكتب للمجلة فصلًا من حياة الرسول في قالب تمثيلي، فصادفت نجاحًا عند جمهور الرسالة المتنور ولم تثر شيئًا مما كان الكاتب يخشاه، فمن هنا تشجع وراجع ما أمكن من كتب السير والحديث والشمائل وأخذ يكتب سيرة الرسول في أسلوب مسرحي[٢٤].

حياة الرسول من أبعد الأشياء عما تصوره لنا كتب السير خصوصًا بعد تلك الأبحاث القيمة التي قام بها جولدزيهر وسبرنجر وويلهاوزن ونولدكه وقييل وكايتاني، ومن المهم أن نقول إننا انتهينا ببحوثنا عن حياة الرسول في الدراسات التي ألقيناها بمعهد التاريخ التركي إلى إضافة شيء جديد على هذه الأبحاث وأجلينا للرسول سيرة وحياة ليست من كتب السير انظر لنا Islam Tarihi ج١ المقدمة».

[٢٣] محمد صبيح في المقطم ٢٧ مارس ١٩٣٦ ص١١ عمود ٥.

[٢٤] أحمد الصاوي محمد في مجلتي م٢ ج٣٧٣ فبراير ١٩٣٦ ص١٧٨–٢٩٢.

ومهما يكن من شيء فالأثر الذي تركه الأستاذ الحكيم من كتابة السير على نمط تمثيلي كان كبيرًا، حتى إن زعيم المدرسة القديمة في الأدب مصطفى صادق الرافعي هلل للمسرحية واعتبرها مغنمًا فنيًّا للسيرة النبوية. ومما لا شك فيه أن توفيق الحكيم وفق في هذه المسرحية توفيقًا كبيرًا من ناحية فن الحوادث، ولا ريب أنه في كتابة السيرة على هذا النمط صاحب لون شخصي يستمده من طبيعته الفنية، ومن هنا لا نجد معنى لقول الأستاذ مظهر: «أما الأستاذ الحكيم فقد قص الحوادث كما وقعت ونقل الأقوال كما قيلت بلسان أهل العربية الفصيح، ولم يزد من عنده على الأحاديث من شيء إلا وظهر كالرقعة الدخيل في الثوب القديم، فأنقص ذلك بعض الشيء من قوة السبك الأسلوبي في بعض مواضع القصة. وكل ما هو جديد في ما كتب الأستاذ الحكيم إنما هو الصور التي صور بها الأشخاص في بعض الحوادث، فجعل هذا يقطب جبينه وذلك يجلس القرفصاء وغيرهما يشير بيده على أن هذا أيضًا يمكن استخلاص الكثير منه من كتب السير التي أحاطت بوقائع ذلك العصر إحاطة شاملة.»[٢٥]

لأن الفن إن كان هو التأليف والتركيب وسوق الأشياء في حيوية فلا يعاب على الأستاذ الحكيم كل هذا، من حيث إن كان ما كتب عن الرسول مادة خام ولبنات أساسية للفنان أن يستعملها في بناء الأثر الفني الذي يرغبه، ولا شك أن توفيق بطبيعته الفنية أخذ هذه المواد من مواضعها في كتب السيرة وساقها سوقًا فنيًّا ليخلص بأثر جديد من الفن، غير أنه ساقها من ناحية فن الحوادث كما وقعت مضطرًّا إلى ذلك لا مختارًا، فمن هنا كان ابتعاده عن طبيعته الفنية ومنحاه الأدبي.

ولغة هذه القصة المجلاة على نمط مسرحي، من أروع الأساليب في عمومها، عربيتها العربية الكلاسيكية، وسبب ذلك أن الأستاذ الحكيم آثر أن يسوق الكلام من نصه التاريخي كما جاء في كتب السير، فمن هنا كانت تلك الروعة البيانية والبلاغية في المسرحية.

والمسرحية من ناحية السياقة وإحكام الحوار والبيئة بالغة حدها وقد يكون أبرز ما للأستاذ الحكيم في كتابته سيرة الرسول على نمط من السيرة هذا العمل من إحكام الحوار والبيئة والبراعة في السياقة.

[٢٥] إسماعيل مظهر في المقتطف م٨٨ ج٣ مارس ١٩٢٦ ص٤٢٢.

٦

في صيف عام ١٩٣٥ كان الأستاذ الحكيم والدكتور طه حسين بك معتكفين في ضاحية سالنش الباريزية من ريف فرنسا يشتركان في وضع قصة طويلة تدول حول شهر زاد، التي هي رمز كل ما كان وكل ما يكون وكل ما سيكون، ولقد تحدث الدكتور طه بأسلوبه البليغ الرائع عن القرية التي نزلاها وعن جبالها، ومن ثم أجلى قصته على مسرحها الطبيعي الجميل. وكان بدء حديث الدكتور طه عن «توفيق الحكيم»، وفي هذا الفصل الذي يكون رسالة «سمير شهر زاد» نقع على شيء من النقد لا يخلو من لذة أو فكاهة تناول بها الدكتور طه حسين الأستاذ الحكيم، وهو على ما هو عليه من أسلوب رائع في التهكم واللذع … قال عن لسان شهر زاد وهو يسألها لم لم تقض الشتاء في مصر فتجيب: «هو الذي ردني عن مصر بكتابة هذا — مشيرًا لمسرحية شهر زاد للأستاذ الحكيم — الذي لم أحبه ولا أستطيع أن أحبه … لأنه كشهريار لم يفهمني وما أظنه سيفهمني.» ومن هنا تقوم قصة شهر زاد حيث يتناولها الدكتور طه حسين بطرف من بيانه وأدبه والأستاذ الحكيم بطرف من فنه وسحره، والقصة ومن أولها لآخرها شرح وتفسير لمسرحية شهر زاد الخالدة، ومن هنا كانت أحاديثها عن طبيعة الأديب وضميره.

القصة كما قلنا مفتاح لدراسة «شهر زاد» في أفكارها، أما من ناحية الأسلوب والعرض فهي تمتاز بأنها جمعت أرشق أسلوبين في العربية. أسلوب طه حسين السهل الممتع الذي يحوي في طياته على أدق تهكم وأبرعه عرف في تاريخ الأدب العربي، وبيان الأستاذ الحكيم الساحر، ومن هنا كانت للقصة حياة في أسلوبها وقالبها فضلًا عما لها من حياة من ناحية معانيها وأخيلتها.

أما موضوع القصة فكما قلنا تدور بين المرأة التي تمثلت فيها حواء وبناتها جميعًا. وبين خيال الأديب الذي يختزن أجيال الماضي وأنحاء الدنيا في الساعة يحياها والمدى الذي تبصره عيناه، أما منحى العرض فهو من أسلوب القصة وتقرأ هذه القصة فإذا بك تنتقل من مشهد طريف فيه لهو وعبث إلى فكرة عميقة تمس الزمن والخلود. أو من كلمة هازلة فيها نقد وسخر، إلى بحث شائك يمس الدين والخالق.

وخلاصة القول أن في هذه القصة يبدو فن توفيق الحكيم في تمامه وأدبه في دقة أدائه، لأن هذه القصة تمثل الطور الحالي من أدبه حيث تطور أسلوبه اللغوي إلى التحكم في الألفاظ تبعًا للمعاني.

٧

كان ذلك عام ١٩٣١ وتوفيق الحكيم لا يزال وكيلًا للنائب العام في الأرياف يشتغل، لست أدري على وجه من التحقيق، في نيابة طنطا أو الزقازيق: «يحيا مع الجريمة ويعيش في أصفاد واحدة، يطالع وجهها كل يوم ولا يستطيع محادثتها على انفراد.» ومن هنا كان لا يشعر بالحياة الهنيئة في العيشة التي يحياها، لهذا أمسك القلم وأخذ يدون يومياته، وفي ذلك يقول:

> لماذا أدون حياتي في يوميات؟ ألأنها حياة هنيئة؟ كلا! إن صاحب الحياة، الحياة الهنيئة لا يدونها، إنما يحياها. إني أعيش مع الجريمة في أصفاد وحدة، إنها رفيقي وزوجي أطالع وجهها في كل يوم، ولا أستطيع أن أحادثها على انفراد هنا، في هذه اليوميات أملك الكلام عنها، وعن نفسي، وعن الكائنات جميعًا. أيتها الصفحات التي لن تنشر، ما أنت إلا نافذة مفتوحة أطلق منها حريتي في ساعات الضيق!

وحقًّا أطلق لنفسه حريته في ساعات ضيقة، هذا الرجل الذي له طبيعة الفنان وسموقه وسموه والذي نزل ميدان العلم كمحقق يقضي يومه بين الجرائم … أطلق حريته لدرجة أن تحدث عن وقائع خطيرة كانت تقلب حكومة وتقيم وزارة وتسقط وزارة إذا كانت وقعت في بلد غير مصر يحترم فيها القانون والدكتور والكرامة الإنسانية. ولكن الأوتوقراطية المصرية التي يحتضنها البرجوازيون من أصحاب رءوس الأموال من الأجانب وطبقة الحكام من الأتراك والمتتركين الذي يحتمون في القصر، جعلت هذه اليوميات تمر وكأنها لم تحتو على شيء. وإن انتبه لها بعض الصحافيين، فأشاروا إلى خطورة ما تحتويه[٢٦].

وهذه اليوميات صرخة من رجل القانون والعدالة في مصر ضد هذا القانون المزعوم والعدالة المزيفة … صرخة من الصميم.

---

[٢٦] الأهرام على الهامش لصحفي عجوز.

ولهذا لا نعتقد أن توفيق الحكيم من طبقة الكتاب المتعالين عن الشعب وآلامه كما تبادر إلى بعض الأذهان أيام محن الانتخابات الأخيرة في مصر، حين كان على زاوية من صحيفة الأهرام يتساجل هو والدكتور منصور بك فهمي[٢٧].

نشأ توفيق الحكيم، من أسرة أرستقراطية من الأم، وغنية ولكن من طبقة الفلاحين من جهة الأب، وعاش يرى كيف تمتهن أرستقراطية مزعومة لوالده، فنقم على روح التعالي ولكنه لم يخلص من فردية باعدت بينه وبين المجتمع، وجعلته ينظر إليه نظرات شخص يشارك الشعب آلامه ولكن من بين غدق السحاب، ثم كانت النزعة الغيبية عنده فاندفع يطلب للشعب حياة روحية تعلو عن معترك الحياة المادية، ومن هنا جاءت تهمة بيروقراطيته وأنه من طبقة الكتاب البرجوازيين، الذين يظهرون ألمهم لآلام الشعب زورًا ويعملون على تخديرهم. كل هذا قيل في توفيق الحكيم، ومنطق القائلين صحيح في النظر لو وقفنا عند الظواهر ولكن لو نظرنا إلى الأعماق، أعماق الرجل وشخصيته، لما تطرق إلينا شك في نبالة إحساسات الكاتب. ومن هنا نعتقد أن «يوميات نائب في الأرياف» قطعة من الأدب الإنساني بل قطعة فريدة في تاريخ الأدب العربي من الإنسانيات.

ولغة هذه اليوميات تعود للطور الثاني من أطوار تدرج أسلوب توفيق الحكيم الكتابي، ودراسة هذا الأسلوب واستخلاص العناصر الأساسية فيه تساعد الباحث على تقسيم آثار الحكيم إلى دوراتها التاريخية من حيث كتابتها.

وقد نشرت هذه اليوميات في مجلة «الرواية» التي تصدر عن دار مجلة «الرسالة» في مجلد السنة الأولى عام ١٩٣٧ ثم جمعت في كتاب خرج في قرابة المئتين والخمسين من الصفحات مطبوعة على ورق فخم في مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

٨

في ختام سنة ١٩٣٧ جمع الأستاذ توفيق الحكيم ما نشره من المسرحيات في مجلدين أخرجهما عن مكتبة النهضة المصرية في قرابة الستمئة من الصفحات، وهذه المجموعة تحتوي في كل مجلد على أربع مسرحيات، صدرت الأولى بمسرحية «سر المنتحرة» بينما الثانية صدرت بمسرحية «الخروج من الجنة» وكل هذه المسرحيات نشر ما عدا مسرحية «سر المنتحرة» ونشرها كان في مجلة (مجلتي) وذلك على التقريب في مجلد السنة الأولى.

---

[٢٧] الوفد المصري ١٠ مارس ١٩٣٧ فوق سطح الحياة حدأتان تتناجيان لعباس حافظ ص١ و٥.

أما مسرحية «سر المنتحرة» فجاءت في قرابة ١١٥ صفحة من الجزء الأول من مجلدي المسرحيات، وكانت في الأصل عنوانها «بعد الموت» كما يشير إلى ذلك الأستاذ توفيق الحكيم في صدر المسرحية ويظهر أن المسرحية كانت معدة للطبع من عام ١٩٣٣ بدليل ورودها في قائمة الكتب التي تحت الطبع التي جاءت بالصفحة الأخيرة من الجزء الثاني من قصة «عودة الروح»، ومما يزيد هذا الظن وثوقًا أن لغة المسرحية ترجع للطور الثاني من أطوار تدرج الكتابة الأدبية عند الأستاذ الحكيم، فهي من هذه الناحية كتبت في الفترة التي انقضت بين سنة ١٩٣١ وسنة ١٩٣٣، أعني في الفترة التي كان فيها توفيق الحكيم يشغل منصب وكيلًا للنائب العام في الريف المصري.

ولقد غيرت «الفرقة القومية» اسم المسرحية حين قامت بإخراجها وجعلتها «سر المنتحرة» وأخرجتها على مسرح الأوبرا الملكية وافتتحت بها الموسم التمثيلي لسنة ١٩٣٧، وقد اختلفت الآراء في المسرحية ومقدار هذا النجاح، غير أن هنالك شبه اتفاق أنها كانت ناجحة إلى حد أعلى من المستوى العادي. ومع هذا يمكن لمن يقرأ المسرحية أن يشعر بقوتها الدرامية ومقدار هذه القوة، لأن المسرحية قطعة من التراجيدا — المأساة — والتراجيدا يمكن الشعور بقوتها الدرامية من مجرد التلاوة.

وهذه المسرحية تدخل في عداد المسرحيات الأولى لتوفيق الحكيم، تلك المسرحيات التي خلدته ككاتب مسرحي، وتدور فكرة هذه المسرحية من حول فكرة الزمان والعمر وأثرهما على النفس البشرية، غير أن إبراز الفكرة جعلت شخوص المسرحية تتناقض في حركاتها، مما قد يحمل هذا على انقسام شخصياتها واختلاف المنازع التي تحركها.

وتلي هذه المسرحية في المجموعة مسرحية «نهر الجنون» التي نشرت في الأصل بعدد ١٥ يناير سنة ١٩٣٥ بمجلتي ثم جمعت في مجموعة المسرحيات وهي ترجع بتاريخ كتابتها إلى نفس الفترة التي كتبت فيها مسرحية «سر المنتحرة»، وفكرة هذه المسرحية قديمة كتب فيها في العربية جبران خليل جبران والدكتور شبلي شميل غير أن للحكيم في المسرحية شخصية تظهر في السياقة وإدارة الكلام وإحكام الجو المسرحي.

وتقوم بعد هذه المسرحية في الجزء الأول من المسرحيات مسرحية كوميدية في ثلاثة فصول هي «رصاصة في القلب» وهي نشرت في الأصل على ثلاثة أعداد من «مجلتي» في مجلدها الأول في الأعداد الثلاثة الأولى منها. والمسرحية قائمة في كل سطر منها على عنصر الفكاهة التي تستثير الباعث على الضحك ومن هنا كان جانب الملهاة فيها.

أما مسرحية «جنسنا اللطيف» والتي يختتم بها الكاتب الجزء الأول من مسرحياته فقد نشرت في الأصل بعنوان «بنات بلادي» في المجلد الأول ص١١٧٧–١١٩٢ من مجلتي

بالعدد الحادي عشر. وقد كتبت في الشهور الأولى من عام ١٩٣٥ بالقاهرة وهي مسرحية عصرية تمثل نزول المرأة ميدان الحياة العملية ووقوفها فيها موقفًا ممتازًا وتتقدم فيه عن موقف الرجل في بعض الساحات.

أما الجزء الثاني من المسرحيات فكما قلنا مصدر بمسرحية من الرتبة الأولى هي «الخروج من الجنة» وقد نشرت في الأصل باسم «الملهمة» بالعدد الثامن والتاسع والعاشر من المجلد الأول من مجلة مجتلي، وهذه المسرحية مستنزلة خطوطها من قصة لأبي نواس مع عنان جارية الناطفي، ومن المهم أن نقول إن هنالك صلة بين شخصيات هذه المسرحية وشخصيات شهر زاد، فشخص عنان تقابل شخص شهر زاد، فبينما أنت ترى شهر زاد تقول لشهريار: إنك تبقي علي لكونك تجهلني. في المنظر الثاني، ترى عنان تبعد مختار عنها خوف أن يعرفها فيملها، وذلك في المنظر الثالث من المسرحية، وهذه المشابهة ليست عرضية، إنما تتصل بالعناصر الروحية التي تكون المرأة. أما شخص «مختار» في المسرحية فعناصره الروحية وما هو عليه من تباين وتخالف في النوازع النفسية، إنما يستحضر في الذهن شخص توفيق الحكيم، لهذا نعتقد أن شخص مختار يمثل توفيق الحكيم تمثيلًا دقيقًا وخصوصًا لناحية التردد نتيجة تباين التوازع النفسية فيه.

أما مسرحية «أمام شباك التذاكر» فقد سبق أن أشير إليها في موضوع آخر مع مسرحية الزمار وقد نشرت المسرحية «أمام شباك التذاكر» في المجلد الأول من مجلة «مجلتي» كما أن الزمار نشرت في مجموعة أهل الفن.

ومسرحية «حياة تحطمت» التي يختتم بها توفيق الحكيم جزئي المسرحيات فهي في أربعة فصول وخمسة مناظر، وهي من نوع المأساة وقوتها الدرامية يشعر بها الإنسان من مجرد تلاوتها، غير أنها لا تقف على أساس من المساواة مع مسرحيات «شهر زاد» و«أهل الكهف» أو «سر المنتحرة» وهذه المسرحيات لم يسبق لها النشر قبل خروجها في مجموعة المسرحيات.

وإلى هنا لنا أن نقف في استعراض آثار الأستاذ توفيق الحكيم.

٩

أما وقد انتهينا من استعراضنا الإجمالي لآثار توفيق الحكيم إلى هذا الحد فلنا أن نختتم هذه الدراسة باستعراض لما كتبه توفيق الحكيم في الجرائد والمجلات ولم يجمع بين دفتي كتاب بعد.

وقبل كل شيء يجب أن نلاحظ أن لتوفيق الحكيم مسرحية من نوع الملهاة في ثلاثة مناظر عنوانها «مجلتي في الجنة» نشرتها له مجلة في ملحق فصل الربيع من «كليوباترة» التي تصدرها، وهذه المسرحية تدور حول شخص الصحافي المصري المعروف أحمد الصاوي محمد صديق توفيق الحكيم الحميم، إذ تجليه على مسرح القصة بروحه الصحافية وهو يغادر الجنة ليظفر بحديث لأهلها من سكان الجحيم، وهذه المسرحية تمتاز بإظهار ما للأستاذ الحكيم من مقدرة على الدعابة البريئة.

هذا ولتوفيق الحكيم مسرحية صغيرة عنوانها «الساقون الثلاثة» نشرتها له مجلة «الحديث» الحلبية التي يصدرها الأستاذ سامي الكيالي في العدد الممتاز من مجلدها الثامن ص٣٧–٤٤ وتمتاز هذه المسرحية بروحها الخفيفة الفكهة وبمحاوراتها الدقيقة.

هذا وقد نشر توفيق الحكيم في مجلة «المهرجان» التي تصدر عن القاهرة قصة عنوانها «عدو المرأة» وفي هذه القصة نقف على بعض التحليل لعداوة توفيق المزعومة للمرأة، ويمكن الاستفادة في هذا الموضوع بإجابة توفيق الحكيم عن سر عداوته للمرأة، تلك الإجابة المنشورة في كليوباطرة ملحق عدد الشتاء من مجلتي ص١٥–١٧ و٢٤.

ولتوفيق الحكيم فصل عن مونمارتر منشور في كتاب باريس لأحمد الصاوي محمد، وقد نشرته مجلة «الحديث» في عدد أغسطس من السنة السابعة ١٩٣٣ وهذا الفصل يكون القسم الثالث من أهل الفن، وفي العدد الممتاز من سنة ١٩٣٥ نقع على قطعة في (الحديث) لتوفيق الحكيم عنوانها (فنان الظلام) وفي هذه القصص والمسرحيات ينحصر ما كتبه توفيق الحكيم على صفحات المجلات مما يتعلق بالفن.

على أن لتوفيق الحكيم بعض الآراء نشرتها له مجلة (الحديث) تلك المجلة التي تصدر عن حلب بسوريا وتعمل بجهود صاحبها الأستاذ سامي الكيالي على إيجاد حياة جديدة للشرق.

وأهم ما نشره توفيق الحكيم في هذه المجلة بحث له عن الأسلوب الأدبي للمسرحيات وهل تكون العامية أم العربية الفصحى، ومن رأيه في هذا البحث أن التجربة وحدها هي التي تلهم الكاتب الجواب على هذا السؤال، انظر مجلة الحديث م٩ ج٧ فبراير ١٩٣٥

ص١٦٩ كما أن له رأيًا في الاستفتاء الذي عرضته عليه مجلة الحديث عن موضوع (أين تلتقي وأين تفترق ثقافة رجل القانون وثقافة رجل الأدب) ومضمون هذا الرأي أن الحقوق ليست سوى مجموعة عادات وعقائد وأخلاق وصفات اعتنقتها البشرية بحكم السليقة وظروف المعاش ثم اصطلحت عليها ونظمتها فأصبحت قانونًا يخضع الجميع لسلطانه.

وما الأدب إلا وصف وإبراز وتحليل لعين تلك العادات والعقائد والأخلاق والصفات الإنسانية قد أفرغ في قالب جميل ليستهوي النفس ويصقل العقل، ومن هنا كانت الثقافتان تلتقيان في المنبع الأساسي: الإنسانية.

أما الافتراق فيكون في شكل البناء، فبينما رجل الحقوق يبني من مادة الإنسانية هيكلًا عاريًا لا أثر للخيال فيه، متينًا رصينًا بقوانينه المستخرجة من العرف والتقاليد تجد رجل الأدب يبني قصرًا بديعًا محاطًا بجنات، مرمري الأعمدة مزخرف القباب قد أبرز على جدرانه الحياة أجمل من الحياة، فهما متحدان في المادة مختلفان في الصناعة، ملتقيان في الوحي مفترقان في الأسلوب — انظر مجلة الحديث م١٠ ج١ يناير ١٩٣٦ ص٢٣–٢٤.

وللأستاذ الحكيم رأي في تأثير الأدب الأوروبي في الأدب العربي وذلك مدرج في مجلة الحديث م١١ ج١ يناير ١٩٣٧ ص٣٣–٣٥، وفي هذا البحث يقول توفيق الحكيم إن الحضارة الأوروبية أشد الحضارات نفوذًا في الشعوب، ولعل ذلك يرجع إلى تسخيرها العالم والطبيعة في تيسير سبيل المواصلات مما لم يعهده العالم من قبل، ولهذا الأثر نتيجة في إذاعة الأفكار الأوربية ونشرها، ومن هنا كان القول بتأثر الشرق الأدبي بالحضارة الأوروبية هو عين البديهة، ومن هنا ينبغي أن يتأثر الأدب العربي بالحضارة القائمة الآن، إذا أراد أن يحيا وأن ينتشر ويعترف به، ولا شك أن هذا التأثر حدث، وكان شديدًا بعد الحرب على نحو فجائي أشبه بالطفرة، ولقد أدرك العربي من احتكاكه بأوروبا أن وسائل التعبير قد تغيرت وتطورت، وأنه في جميع العالم تواضع الكتاب أن يلبسوا أفكارهم ثيابًا متشابهة، فكان من الطبيعي أن يتأثر بهذا اللباس الأدبي الشائع الأدب العربي الحديث. على أن اللباس شيء والروح شيء آخر، ولهذا لا يخشى مطلقًا من إلباس الأفكار في العالم العربي الثوب الأوروبي على شرط أن يكون طابع هذه الأفكار وروحها شرقية محضة.

وفي العدد الممتاز من مجلد هذه السنة من مجلة الحديث نقف على رأي توفيق الحكيم في كيفية العمل على إحياء الثقافة العربية القديمة وماهية المؤلف الغربية التي يحتاجها.

الشرق العربي في نهضته الفكرية وهل يغني تلخيصها عن ترجمتها.

كما وأنك ترى لتوفيق الحكيم رأيًا في المعنى الإنساني في لبس القبعة بالمجلة الجديدة م٦ ج٥ مايو ١٩٣٧ ص٧٠٦، وخلاصة هذا الرأي أن مصر في ثورتها ضد لبس القبعة إنما تثبت على نفسها البعد عن الروح الإنسانية وتبين الانعزال في عقليتها وضعف أفقها الفكري، إن مصر في الواقع لم تتصل حتى الآن بالعالم المتحضر اتصالًا يشعره بوجودها ويشعر أبناءها بأنهم جزء منه. فما المصريون في حقيقة الأمر إلا شعب صغير لا وجود له على خريطة الفكر الإنساني المتحضر وعقليته في ذاتها لم تزل تميل إلى العزلة الذهنية، وأمام مصر وقت طويل قبل أن تهضم الأفكار الإنسانية في ذاتها وتصبح أهلًا للانضمام إلى هيئة الأمم المتحضرة.

وإلى هنا نقف بالبحث عن توفيق الحكيم خاتمين الدراسة بهذه الأبيات التي لها دلالتها مع شخص توفيق الحكيم وهي للشاعر وليم بليك:

Do what you will, this worldiss a Fiction
And is made up of contradiction

بعض المراجع

(١) آثار توفيق الحكيم الفنية والأدبية:

أهل الكهف: مطبعة مصر مايو ١٩٣٣، ١١٧ صفحة من القطع الكبير.

عودة الروح في مجلدين: مطبعة الرغائب ديسمبر ١٩٣٣، ٢٤٥–٢٣٣ صفحة من القطع المتوسط.

شهر زاد: مطبعة دار الكتب مارس ١٩٣٤، ١٦٢ صفحة من القطع الكبير.

أهل الفن: مطبعة الهلال سنة ١٩٣٤، ١٣٣ صفحة من القطع الصغير.

محمد: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٦، ٤٨٥ من القطع الكبير.

القصر المسحور: بالاشتراك مع الدكتور طه حسين بك، مطبعة دار النشر الحديث.

يوميات نائب في الأرياف: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ في ٢٣٤ صفحة من القطع الكبير.

مسرحيات توفيق الحكيم في مجلدين: مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧ في ٢٩٨–٣١٢ صفحة من القطع المتوسط.

عصفور من الشرق: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر أبريل سنة ١٩٣٨ في ٢٣٣ صفحة من القطع المتوسط.

(٢) كتابات توفيق الحكيم أهمها:

(أ) مساجلات بينه وبين الدكتور منصور فهمي بجريدة الأهرام نوفمبر ١٩٣٦/مارس ١٩٣٧

(ب) من برجنا العاجي تأملات في الأدب والحياة — بمجلة الرسالة — السنة السادسة العدد ٢٣٧–٢٥٨

(جـ) «الرسالة» و«الحديث» و«مجلتي».

(٣) كتب جديدة صدرت قبيل الأسبوع الأخير من أكتوبر سنة ١٩٣٨:

تحت شمس الفكر: ١٥ أكتوبر ١٩٣٨، ١٧٦ صفحة من القطع المتوسط

عهد الشيطان: ١ ٥ أكتوبر ١٩٣٨، ١٥٣ صفحة من القطع المتوسط

تاريخ حياة معدة: ٢٥ أكتوبر ١٩٣٨، ٢١٠ صفحة من القطع المتوسط

الفصل الخامس

توفيق الحكيم «حياته النفسية من كتبه — تأثيره»

بقلم الدكتور إبراهيم ناجي

١

توفيق الحكيم اليوم شخصية يدور حولها الجدل، وتتناقض الأقوال، ولعله ينظر إلى هذا الجدل الذي يدور حوله، والتناقض الذي يسمعه من أفواه الناس أو يتردد في الصحف.

ويقول مع المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم!

غير أن توفيق الحكيم لا ينام عن شواردها ملء جفونه فحسب بل ينام ملء جفونه وملء قلبه وملء كل شيء! وقد أصاب «أنطون بك الجميل» حين قال إن «توفيق الحكيم» ملك، لأنه منصرف عن هذه الحياة تمامًا.

إن هذا القول بليغ غاية البلاغة، ومصيب غاية الإصابة، ومعبر أدق التعبير، وما أعلم أن استطاع أحد قبل ذلك أن يلخص توفيق الحكيم هذا التلخيص العجيب في لمحة خاطفة.

هو ذلك الانصراف عن الحياة، هو ذلك الاستغراق في الذهول، ذلك «الأبد» الذي ينغمس فيه توفيق الحكيم، هو سره وهو النواة التي تدور حولها حياة توفيق الحكيم.

وقد حاضرت عنه ذات ليلة محاضرة طويلة فلم أزل بهذه «النواة» حتى حُلّت مشكلة الدائرة، غير أني كنت إلى ذلك التاريخ، تاريخ المحاضرة، قد وقفت عند مرحلة خاصة من حياته، وأتفق أن المرحوم إسماعيل أدهم أصدر كتابه عن «توفيق الحكيم» في ذلك الوقت، فوقف عند المرحلة التي وقفت عندها، وقد كان بيني وبين المرحوم أدهم اختلافات كبيرة في وجهات النظر، وذلك ناشئ من اعتماد أدهم على طريقة استقرائية بحتة. ومن أنه اعتبر الأشخاص والحوادث الممثلة في كتب توفيق الحكيم حقائق واقعية، وفاته أن توفيق يعيش بعقله الباطن، ومن خصائص العقل الباطن الرمز والإيحاء والإخفاء والتعمية!

على أنه مهما يكن اختلافي مع المرحوم أدهم فقد اتفقنا في أشياء كثيرة.

اتفقنا على أن توفيق الحكيم لا يكره المرأة، وادعاؤه كرهها باطل! وسر علاقته بالمرأة يتضح من التحليل السيكولوجي الآتي:

إذا أردت أن تفهم شخصًا ما على حقيقته، فلن يمكنك ذلك حتى ترى كيف يواجه «موقفًا» ما، أو بالأصح عندما تعترضه «أزمة» عليه أن يتصرف إزاءها. فمن الناس من يتحايل ويسعى حتى يمكنه أن يكون ندًّا للموقف أو يعلو عليه، فهذا ما نسميه في العرف الشائع بالنجاح. ومنهم من يحاول أن يحل الموقف بهدم الموقف ذاته، أو بالخلاص من الذي أحداث الموقف أو بالخلاص من البيئة التي نشأ فيها محدث الموقف، أو بالخلاص من نفسه لأنها السبب المباشر في كل ما حدث. ومن ثم نفهم فيها محدث الموقف، وندرك معنى الانتحار، وهكذا … وأخيرًا من الناس من يهرب من الموقف، أو يؤجله إلى حين، والتأجيل ضرب من الهرب فتوفيق الحكيم يمثل الهارب بصورتين:

لقد لقي في حياته امرأة أحبها فأخفق فصدم فلم يحاول قتلها أو قتل أهلها، ولم يحاول أن ينقلب عربيدًا لينتقم من البيئة ولم يحاول قتل نفسه …

لم يحاول شيئًا من ذلك ولكنه ولى هاربًا وكان هروبه الأول ضربًا من الانطواء الباطني الذي يتميز به أكثر العصبيين والفنانين.

لم يكن هربًا بحق، وإنما «ابتلاعًا» سكولوجيًّا لحادثة لم يستطع إخفاءها عن عينه فأخفاها في باطنه.

وكان هروبه الثاني محاولة للنسيان بطريقة فنية، وذلك بأن يحاول نسيان الإخفاق بالكتابة عن الإخفاق، أو بضد ذلك وهو تخيل النجاح في المضمار الذي أخفق فيه، أجل يتخيل ماذا كان يمكن أن يقع لو أنه نجح، وماذا كان يمكن أن يحدث لو

أنه أحب فأفلح … وفي الحالة الأخيرة قد يرفعه فنه إلى آفاق تجعل الخيال قريبًا جدًّا من الواقع.

ويذكرني ذلك بوصف رائع لأرنولد بنيت عن المشنقة، جعل أحد المعجبين به يكتب إليه مثنيًا عليه، وقائلًا له: «لا بد أنك رأيت بعينيك أو عاينت شيئًا من هذا.» فأجاب بينت: «كلا يا سيدي، إني لم أر مشنقة في حياتي!»

وما كتاب توفيق الحكيم: «الرباط المقدس» غير هرب فني على الطراز الذي ذكرته.

هرب فني جليل، يبلغ توفيق الذروة، حتى يختلط على الإنسان الواقع والخيال، وحتى يظن القارئ أنه عانى كل ذلك كما عانى أرنولد بنيت المشنقة!

قلت إني وقفت والمرحوم أدهم مع توفيق الحكيم عند مرحلة واحدة.

هذه المرحلة هي في رأيي المرحلة الأولى في حياته، وهي المرحلة التي يقطعها الفنانون جميعًا، وهي مرحلة النظر الباطني introvert أو إدمان التأمل في داخل النفس، فإما يموتون عندها أو يمد الله في أجلهم فيدركون المرحلة الثانية وهي مرحلة النظر الخارجي Extravert ومما يذكر عن فاليري على سبيل الدعابة أنه في المرحلة الأولى تقاربت حدقتا عينيه من أنفه لإدمانه التأمل في ذات نفسه، فلما بلغ المرحلة الثانية — أي أخذ يفكر جديًّا في العالم الخارجي — تباعدت حدقتاه كأنما أصيب بالحول!

لن أتكلم اليوم عن المرحلة الأولى، فقد وكل إلي في هذا البحث أن أتولى الكلام عن الثانية، ولديّ الآن كتب توفيق الأخيرة، وهي التي تُعنى بمشاكل العالم، وتدرس أحواله ونظمه، سأتكلم عن توفيق الحكيم من ناحيتها، مع العلم بأنه لم يخلص بتاتًا من عالمه الخاص، لم يتجرد من النظرة الباطنة التي هي دأبه في كل ما كتب.

قبل أن أتحدث عن آراء توفيق الجديدة أجد أنه لا بد لي من العودة إلى تلخيص ما كتبته عنه سابقًا. لعلمي أن كثيرًا من الناس لم يحيطوا بذلك، ولأهمية ذلك البحث فيما نحن بصدده الآن:

يقول «بران وولف» في كتابه «الحياة الناجحة» SuccessfyI jiving إن طريقته في تحليل النفسيات هي طريقة طبيعية عملية؛ فما عليك إلا أن ترسم أربع دوائر متراكبة للشخص المقصود تحليله:

الأولى: طفولته

والثانية: مراهقته

والثالثة: رجولته

والرابعة: حياته الاجتماعية والفنية

متذكرًا خصائص كل عهد سكولوجيًّا، ثم مبينًا فيما يختص بعمله وفراغه وزواجه ودينه ومذهبه السياسي: لأي مدى هو ناضج في كل منها. فمن خصائص الطفولة اللعب والخيال وعدم المسئولية، ومن خصائص المراهقة الأنانية والعنف والتظاهر والميل إلى الهدم والاستهتار، ومن خصائص الرجولة العادية الموازنة واستقرار كفتي الميزان، ومن خصائص الرجولة الممتازة، الخروج عن الأنانية إلى الغيرية، أي العمل للمجتمع، ثم الابتكار الفني.

فلنأخذ على سبيل المثال كاتبنا توفيق الحكيم. لا بد لنا أولًا من استعراض طفولته لما لها من الأثر البالغ في تكوينه فيما بعد.

يقول أدولف الرز في كتابه سيكولوجية الخلق: إن الطفل ينشأ من يومه على الصراع بين إرادتين إرادة القوة وإرادة المجتمع، وعلى مقدار الموازنة بينهما وتغلب إحدى القوتين على الأخرى، يكون خلق الطفل، ثم المراهق ثم الرجل فيما بعد، على صورة من الصور.

ولقد نشأ توفيق الحكيم من أم تركية وأب مصري فلاح، وظلا يتجاذبانه كل منهما بدوره للخروج إلى دائرته والسير على طبيعته، فلا الأم أفلحت، ولا الأب، أي لم يفلح أحد الأبوين في جذبه إلى الخارج على وجه من الوجوه، ولا إلى طريق من الطرق، وأخذ هو بنفسه ينكمش حتى خلق لنفسه دائرة خاصة به، هي الدائرة التي تتجلى فيها له كطفل، إرادة القوة، وتلك الدائرة هي دائرة خيالاته وأحلامه وصوره التي يبتكرها ابتكارًا؛ تلك دنياه الخاصة التي تعوضه عما فقده من عدم اتصاله بالمجتمع.

فمن الثابت إذن في حياة توفيق الحكيم أن إرادة القوة اتخذت عنده مظهر التخيل وأحلام اليقظة والابتكار، وقد كان ذلك المظهر على حساب إرادة المجتمع التي أصابها الشلل إلى حد ما. ومن هذا يتضح معنى الغيبوبة، معنى الذهول الذي يستغرق فيهما توفيق الحكيم، ومن يراه جالسًا على المقهى أو سائرًا على الكورنيش في الإسكندرية ساعات برمتها لا ينطق ولا يتحرك، يؤمن معي أن ذلك العالم، عالم الخيال، عالم الهواجس الباطنة، ما يزال مسيطرًا على توفيق الحكيم الرجل، كما كان مسيطرًا عليه طفلًا.

هذه طفولة توفيق الحكيم، فكيف كانت مراهقته؟

لقد انبثقت في عهد مراهقته حواسه الفنية وتفتحت على أكملها، ولم تشذ عن ذلك حاسة الجنس، ولم تكن مراهقة بالمعنى السيكيولوجي، وإنما كانت امتدادًا لطفولته، كانت مجلى لخيالات طفولته وثمرة لذلك المجد الوهمي الذي نشأ باطنه.

لم يكن في مراهقته عنف ولا استهتار ولا غرور، لم يخرج توفيق الحكيم إلى الحياة كما يخرج المراهق، مزاحمًا، ضاربًا بمنكبيه، كاشفًا رأسه، كلا بل انسربت أحلام طفولته إلى شبابه في هدوء وصمت. وتغذت من المراهقة قوة وأشربت ثقة، يتمير بهما المراهق على العموم كما تتميز الشجرة الجميلة الناضرة المتفرعة وقد تطلعت نحو الشمس، وأقبلت على الحياة مستبشرة.

ولا شك أن ذلك العهد هو من أروع عهود توفيق الحكيم، وأجدرها بالدراسة، فلقد كان يعرف الموسيقى، وينظم الشعر، ومن يدري لعله كان يغني كذلك!

على كل حال لقد أخذت شجرة شبابه تنمو وتعلو وتزدهر، ويمد فروعها للشمس والهواء والسماء. أخذت إرادة القوة تحاول أن تتجلى في شكل تلك الأنواع الممتدة كأذرع مرحبة، أخذت تحاول أن تتصل بالعالم والطبيعة، فتعطي صورة ما لإرادة المجتمع، ولكنها في هذا الوقت، وقت التفتح والازدهار بينما الحاسة الجنسية تسقى من معين غدد ناشطة، وجدت رمز الأمل ومجتمع الأماني في شكل فتاة رائعة السحر، تمثل للشاب المتطلع المتقد الإحساس، كل كنوز العالم على ثغر امرأة …

ولا نطيل على القارئ وصف القصة، فالخلاصة أن كاتبنا العزيز صدم في أعز أمانيه، وطارت منه تلك اليمامة الجميلة ووجد عصا القدر الضخمة تضرب بقسوة أفرع الشجرة المورقة، أي أنامل اليد التي امتدت لتصافح العالم وتتصل بالناس! وانكمشت تلك اليد، انكمشت إرادة المجتمع، دخل توفيق الحكيم إلى «الكهف» الذي خرج منه ليعيد ذكراه إلينا في قصته «أهل الكهف».

فإلى الآن نعرف أن شيئين ميزاه إلى ذلك التاريخ، طفولة مغرقة في الخيال، وصدمة جعلت المراهق ينكمش بعد تفتحه وينطوي بعد انبساطه، ليعود إلى العالم السحري، الذي منه خرج ومن ظلماته برز إلى النور.

فلما مر بدور الرجولة لم يكن مستطاعًا أن يحدث منه توازن في قوى غرائزه، فقد كانت على غير استواء من أول الأمر.

ولنعد أيضًا إلى كيفية تكوين الحاسة الفنية في المراهقة إثباتًا لرأينا هذا، يقول أندريه روسو في كتابه عن الأدب الفرنسي الحديث، وخاصة ما جاء به عن «فرلين» إن

الطفل إلى دور الطفولة مقيد بالصور التي حفلت بها الطفولة، وخاصة أمه وأخوته ورفاق صباه والأرض التي نشأ فيها بملاعبها ومراتعها، وما اكتسب به من روعة وجمال، تظل هاته الصور عالقة بخيال الصبي البلوغ، فإذا استطاع الخلاص منها بحيث تنمحي أو لا يبقى منها غير أثر بسيط، فهو رجل عادي أو امرأة عادية، فإذا ظلت لاصقة به لا تبارحه فهو الفنان، ومن ذلك نعرف كيف تتكون الحاسة الفنية، غير أن انصراف الإنسان عن هاته الصور متعلق بطبيعته أولًا، وبمقدار أثر تلك الصور في نفسه، ولقد كان أثر الأمر فيما يختص بفرلين عنيفًا، ولقد يكون تأثير «المرأة» في شكل أم هو الواقع الصحيح، ومن هنا نعرف سبب «الأنوثة» والميل إلى البكاء عند كثير من الشعراء، فهل نستطيع أن نطبق شيئًا من ذلك على توفيق الحكيم؟

قد يكون لمركب الأم عنده بعض التأثير ولكني غير واثق من ذلك، على أن الذي أثق به أن الأثر كان لملاعب صباه، وللذكريات التي ظلت ملازمة لتلك الملاعب، ولقد قلنا إنه كان منصرفًا إلى التأمل في الأشياء أكثر من تأمله في الأشخاص.

أقصد «بالأشياء» اللعبة التي يلهو بها، والكرسي الذي يجلس عليه، كما أقصد الحقل الذي يخرج إليه، والزهرة التي تنبت فيه، كما أقصد القمر أو النجوم التي يراها في الليل، أو الشمس التي يحدق فيها بالنهار.

هذه هي الأشياء التي بقيت لاصقة بمخيلته، ومنها تكونت حاسته الفنية.

ومن هذا يتضح كيف وثب إلى حياة الفنان متخطيًا دور الرجولة العادية.

ولكن حياة الفنان عنده كانت خلقًا وابتكارًا فقط، ولم يتحقق عنصرها الأصيل عنده، وهو الناحية الاجتماعية إلا متأخرًا جدًّا، وقد حاول أن يحققه عمليًّا والصواب أن عليه أن يحققه عمليًّا، إما بالعمل الحقيقي للمجتمع، أو بإعطاء صورة يحتذى بها، وأبسط هذه الصور الزواج، ونسيت عنصرًا ثالثًا وهو الغيرية، فإن استغراقه في الذهول أي انغماسه في ذاته لم يدع للغيرية مجالًا إلا في الاستفاقات النادرة عنده.

نعود إلى تطبيق تحليل بران وولف، إذا طبقنا التحليل عليه في عمله وجدناه حيثما كان مثمرًا.

وإذا طبقناه في كيفية لهوه وفراغه وجدناه ناضجًا لأنه يلهو بالعمل المثمر النافع.

وإذا طبقناه في كيفية حبه وجدناه لم يخرج من دور الطفولة.

وإذا طبقناه في كيفية إيمانه، فأنا أضيفه إلى المتصوفين الذين لا يعبرون عن إيمانهم بالكلام، بل بالصمت المطلق، وهو من أرفع درجات العبادة.

وإذا طبقناه على مذهبه السياسي فهو بين الطفولة والمراهقة، لأنه يكتفي بالإشراف بدون أن يعتنق مذهبًا، وأرجع فأؤيد رأي بران وولف في هذا، هو أنه لا بد للرجل من اعتناق مذهب ما، والتحيز له والدفاع عنه، وليس هذا فحسب، بل يجب لكي يكون نضجه تامًّا أن يفيد المجتمع بهذا المبدأ، ويحاول نشره والدعاية له ما دام بصوابه.

يسألني سائل الآن: وما رأيك في الحاسة الجنسية عند توفيق الحكيم؟

أقول إن الغريزة الجنسية إما بدائية، وإما متحضرة، فالبدائية لا تتجاوز إشباع رغبة، أعني أنها عمل فسيولوجي محض، وأمكن إثبات ذلك عمليًّا، بواسطة إمرار تيار كهربائي على السلسلة الفقرية للفأر فإنه يحدث إذ ذاك ما يحدث تمامًا في العملية الجنسية أي أن المسألة في أصلها فعل انعكاسي.

وفي رأي ألفرد الرز في كتابه سيكولوجية الخلق أن الفرق بين الغريزة في أصلها والعمل الانعكاسي بسيط جدًّا، لا يكاد يذكر.

فماذا حدث إذن حتى تحضرت الحاسة الجنسية؟ يقول فرويد إننا بنينا لها دورًا أعلى وأوجدنا لها أفقًا لم يكن موجودًا من قبل، نحن الذين خلقنا حولها «الخيال» وكسوناها من نسج أفكارنا الحنان والرقة، نحن الذين ابتدعنا ما سميناه الحب والعشق والغرام، وما ذلك غير الغريزة الأصلية مكسوة بثوب من حرير، وقد تزينت كالمرأة العصرية حين تتكحل وتضع الأحمر في شفتيها، وتصفف شعرها على آخر زي.

إن «الخيال» الذي هو طفولة توفيق الحكيم وشبابه قد كسا غريزته الجنسية من رأسها لقدمها، ولكنه لم يمحها ولن يستطيع، حقيقة قد غمرها الثوب غمرًا ولكن التكوين البدائي ما يزال هناك، يحاول أن يستعيد سلطته أحيانًا، أو يسمعنا صوته أحيانًا، فيتكلم في «شهر زاد» وفي «الرباط المقدس» ولكنه همس خافت في عالم يموج بالرؤى ويصطبغ بالأحلام.

هل هو يكره المرأة حقًّا؟

أككر كلا، ولكن الإنسان إذا صدم من شيء يحبه انصرف عنه ولم يكرهه، وإذا لم يستطع أن يحدثه هو، حدث الناس عنه.

هذا كان رأيي من قديم حتى قرأت «راقصة المعبد» و«بيجماليون» فانكشفت لي أمور أخرى لم أكن أفطن إليها لولا قراءة هذين الكتابين.

لقد كنت أفسر حياة توفيق الحكيم كلها على أنها «هرب فني»، فإذا الغريزة الجنسية عنده تمثل هذا الهرب الفني أصدق تمثيل وأروعه، فلنتأمل قصته «راقصة

المعبد» فهي قصة شبيهة بالاعترافات، يحدثنا فيها توفيق عن رأيه في الجمال ورأيه في المرأة ورأيه في الحب، وأحسبه يفصل هذه الآراء دفاعًا عن نفسه كعدو للمرأة. خلاصة هذه القصة الممتعة أن توفيقًا تعرف بالراقصة الجميلة «ناتالي» في القطار. وكان جمالها من النوع «المخيف» وعرفت هي بدروها أنه عدوها أنه عدوه للمرأة، فأحبت أن تشفيه من تلك العداوة، فبدأت بأن سلمت قيادها له، وتركته يمضي بها إلى وكره الذي فيه يطمئن وعلى وساده يجد الثقة والأمان، وانطلقت معه كأحسن ما يتحلى به الرفيق اللين الظريف المطواع، وعادت معه على أحسن ما تطيب به العودة ويحلو المآب. صعد بها إلى غرفتها، ولزم هو مضجعه في البهو يعد ليلته أنفاسه وأنفاسها، حتى إذا أقبل الفجر انطلق هاربًا …

فلما رجع وجدها هي أيضًا قد هربت، فرجع هو يبحث عنها ولكن هيهات!

فرت الظبية إلى الأبد. وأبصرها توفيق في أفخر الثياب وأزهاها، وحولها شبان في أفخم مظاهر الشباب وأزهاها …

هذا هو اعتراف توفيق بما فعله حين سلم الجمال «المخيف» قياده إليه، واستقى بين أحضانه على غير توقع! فالآن نتكلم عن التفسير السيكولوجي لهذا العمل العجيب. وسنرى أن هذا التفسير سيوضح لنا كثيرًا مما خفي علينا في حياة توفيق الجنسية أولًا وأخيرًا. مع العلم بأن «بيجماليون» تفسر لنا ما يتخيله توفيق لو تم الجانب الآخر للمسألة وتمتع توفيق الحكيم بالجمال «المخيف» كما تمتع بيجماليون بجلاتيا عندما صبت الآلهة في عروقها الحياة، وأسلموها إليه زوجة محبة مطيعة.

ذكرنا سابقًا عند الكلام عن سيكولوجية الغريزة الجنسية أن الإنسان المتحضر خلق جوًّا شعريًّا فنيًّا للغريزة البدائية الجنسية المجردة، ولكن هذا «الجو» يجب أن يكون متمًّا للأصل ولاصقًا به، فإن انفصلا بعد اتصالهما حصلت كارثة تعصف برجولة الرجل تمامًا.

وشبيه بالحاسة الفنية، حاسة الإجلال والاحترام والتقديس، فكم من شاب لا ينقصه من فتوة الشباب شيء أخفق مع الزوجة التي يحبها، أو الحبيبة التي يقدسها، والإخفاق عادة يتلوه الإخفاق بلا نهاية، وينتهي تكرار الإخفاق إلى الهرب. وبين الإخفاق والهرب يقف «الخوف» كجسر مخيف يعبره المخفق وهو هارب.

وهناك عدة عوامل أخرى تشترك مع ما ذكرنا لتزيد في الإخفاق، ويجسم الخوف من هاته العوامل؛ أثر الأم في الطفولة، وبخاصة إذا كان الطفل يحبها، وهو كذلك

يخافها ويخشاها ويحترمها. إن مركب الأم هذا لا يمحي مطلقًا من ذاكرة الطفل ويلازمه شابًّا ورجلًا، ومن هاته العوامل أيضًا وجود «الخوف» في نفسية الطفل على أية صورة، فإن الخوف ينتقل ويتشكل ويأخذ ألف زي، ولقد يأخذ شكل نقيضه وهو الشجاعة؛ فإذا رأيت الرجل المكدود يتصبب العرق من جبينه فقلت «ما أشجعه» فأنت واهم، فإن هذا الرجل يمثل صورة «الخوف» من الغد بأجلى بيان. وقد يعتاد الإنسان الخوف من الظلام، فحينما يكبر يخشى كل ما يشبه الظلام في معناه.

فهل كان عاملا المرأة المحترمة المحبوبة والخوف موجودين في حياة توفيق الأولى؟ أحسب ذلك؛ فإن والدته تركية، والتركيات مشهورات بالصرامة والمهابة، وهن على جانب عظيم من الحنان الذي يخفينه تحت ستار القوة والبأس.

فوق أن توفيقًا بطبيعته الفنية موهف الحس، سريع التأثر؛ فلا تجد «الإشارات» المخية عقبات هامة في سبيلها إلى المجموع العصبي، ومن بين هاته الإشارات ما يسمى في علم النفس الموانع inhibitions وأكثر هاته الموانع غير واعية subconseious؛ وهي تعمل عملها في الخفاء؛ فعندما يتم كل شيء، ولا يحول حائل دون امتلاك الأمنية والتمتع بها تهبط «لا» من أعلى ويتبعها تعليلها وهو «كيف تقسو على التي تحبها!» فيحدث ما يسمى نيوروز التوقع Ex pectancy Neurosis وقد ذكرت أنه في المسألة الجنسية، الخيبة تورث الخيبة، وحتى الذكرى تقف وتعترض وتحول دون أي نجاح يرجى فيما بعد. وهذه الخيبة تلقي بدورها ظلًّا كئيبًا على كل ما له صلة بها. تلقي ظلًّا كئيبًا على المرأة، وعلى المسألة الجنسية، وأخيرًا تلون الحياة كلها بلون الإخفاق والحرمان.

ننتهي من هذا إلى أن عامل «الخوف» من المرأة هو الذي يسيطر على نفس توفيق الحكيم لا الكره! وما وصفه ناتالي «بالجمال المخيف» إلا حقيقة صدرت من عقله الباطن ودلت على صدق ما ذكرنا.

وأي كره تلمحه في كتب توفيق الحكيم للمرأة؟

ليس هناك غير اللفظة يصيح بها للتعمية، إن وصفه الجمال قطعة قطعة. إحساسه بالعين الساحرة والخصلة الفاتنة والعطر الأخاذ، بل استغراقه في الوصف كلما وجد سبيلًا لذلك، كل ذلك يدلنا على شغفه بذلك الجمال، وخوفه من طغيان ذلك الشغف، ثم يحاول أن يضحك منا، فيريد أن يقول إن الجمال شيء، والمرأة شيء آخر. الجمال هو جلاتيا في التمثال الجامد المنحوت، والمرأة هي جلاتيا بالمكنسة.

يحاول أن يفصلهما ليريح أعصابه، وليطابق انفصالها بُعْد ما بين الفن والآدمية عنده، يحاول أن يزدري المرأة حين يراها تطبخ وتكنس ويريدها أبدًا ذلك التمثال الذي لم يلوثه الغبار! أو باختصار يريد الفن سماويًّا مجنحًا نظيفًا شفافًا. وأين له ذلك؟

أيستطيع أن يخلق من ذات نفسه فنًّا غير متصل بآدمية ما؟

أحسبه قد نجح إلى حد ما، ولكنه عوقب على هذا النجاح، فهو يكتب ورأسه معلق في السماء ورجلاه تترنحان في الهواء. ومن يراه على هذا الوصف يفسر كل شيء في حياته؛ تحليقه الرائع، وأحلامه المستحيلة، ويفسر خوفه المستتر وراء أمانيه، فلا الملائكة أخذت بيديه، ولا العالم الأرضي الذي يرفسه برجليه محاولًا الارتفاع عنه بتاركه يفعل إن بينه وبينه قيودًا من الأرض والدم والجنس …

لعلنا الآن فرغنا من تفسير علاقة توفيق الحكيم بالمرأة، ووضعناها الوضع الصحيح، ولكن قبل أن ننتقل إلى نقطة أخرى أريد أن أذكر أنه يخيل لي أن قصة ناتالي، هي استعادة لقصة عودة الروح، وإنما بشكل آخر، فإننا نفهم من عودة الروح أن الظبية اختطفت اختطافًا، سباها غاصب جبار، ولكني الآن بعد أن قرأت كتب توفيق الحكيم كلها، أكاد أجزم أن في المسألة «هربًا» — في اللحظة الأخيرة من توفيق — جعل المسكينة تنصرف إلى أي رجل آخر تجد منه إقبالًا لا هروبًا وإجفالًا.

إذا كانت الأمنية معتصمة بحصن منيع، فمدت إليه يدها بمفتاح الحصن؛ فضل أن يترك المفتاح للأقدار ويولي الإدبار.

كذلك فعل في عودة الروح.

وكذلك فعل في راقصة المعبد.

وإذا كان الحصن آدميًّا طيعًا سهلًا لم يستعصم ولم يمتنع، لعن آدميته وذم نبض الحياة فيه، وولى الأدبار باكيًا على الفن.

كذلك فعل مع ساشا.

وكذلك فعل بيجماليون مع جلاتيا بعد أن نفضتها له الآلهة امرأة حية مطواعة.

ما زلنا نتكلم الآن عن المرحلة الأولى في حياة توفيق الحكيم وقد وعدنا القارئ بعدم التعرض لها، ولكننا وجدنا أنه يستحيل أن نفهم المرحلة الثانية بدون الأولى. ثم إن المرحلة الأولى تستغرق كل حياته تقريبًا، والثانية حديثة العهد، ولكنه يهتم بها اهتمامًا بالغًا، لماذا يهتم كل هذا الاهتمام؟ السر هو أنه الطور الأخير الذي يستكمل به توفيق الحكيم ما نقصه في حياته، والأصح أنه المجهود الذي يغطي به ما ضاع عليه.

ما هو الذي ضاع عليه أو منه؟ إنه رجل بلغ قمة الشهرة والمجد، إنه رجل ترجمت كتبه لعدة لغات. إنه رجل حر. إنه رجل يعيش في دائرته الخاصة كملك. إن توفيق الحكيم رجل مثالي. رجل يدعو إلى الرحمة والجمال والخير كما تشهد بذلك قصصه القصيرة في «سلطان الظلام»، إنه رجل ينشد «السبرمان» وها هو قد قضى زهرة الحياة يغترف من معين السماء، ويقتبس من النجوم، يريد أن يرفع أهل الأرض إلى تلك العوالم المضيئة المتألقة العالية، وصيحاته الأخيرة وعويله الدائم يدلان على أنه لم يفلح، فماذا يفعل هذا الذي يحمل رسالة ويتقدم بمشعل. يفعل كما فعل «نيتشه»؛ يجرب إصلاح أهل الأرض ما دام من المستحيل نقلهم إلى السماء. يعالج مشكلة «الطين» بعد أن عجز عن تطهيره بأشعة روحانية تنقي ذلك الطين أو تغسله من أدرانه. يحبذ انصراف أهل هذه الدنيا لتنظيمها وتعميرها وتطهيرها واستغلال خيراتها.

هذا هو السبرمان الذي دعا إليه زرادشت.

أيشعر توفيق الحكيم أن الفن قد أضاعه؟

أيشعر توفيق الحكيم أن الفن حبسه بين الكواكب؟ وعمق محجريه بين الفراقد والشموس، وفكره بالقمم الشواهق وصرفه عن الحقيقة الكبرى. وهي أن الفنان لا يستطيع أن ينفطم من الأرض التي منها نبت وعليها ترعرع. كذلك قال الحكيم رسكن.

الآن يعود توفيق الحكيم برجليه إلى الأرض ليسمع ضجيج المطامع وصليل الوقائع.

ولكن هذه الرجعة مشوبة بخيالات المتصوفين وعشاق ما وراء الطبيعة، مشوبة بخرافات الإغريق والنرويج، فها هو في «سلطان الظلام» يذكر «المطرقة الفضية» ويختم مشهدًا من مشاهد قصصه تملاك في يده تفاحة، يذيقه أهل الأرض الهوان فيصعد لاعنًا ساخطًا ...

إن المرحلة الجديدة في (التطور الاجتماعي) لتوفيق الحكيم لا تعدو صيحات — على حد تعبيره — يرسلها رجل يحمل مشعلًا، فيجد الظلام أقوى من المشعل، والطبل المدوي بالمنافع والأطماع أعلى من صيحات إصلاحه ونداءاته في سبيل الخير والحب والجمال.

وليست شخصية (الحمار) التي ابتدعها الكاتب العبقري، غير صورة المتكلم يئس فأصابه الإعياء فسكت، وصورة العالم الذي رأى العالم يعج بالغباء، فتغابى فصار حمارًا.

وليست قصة (الرباط المقدس) غير التفاتة إلى المنغمسين في الطين من أهل مصر وتنويح على ضعتهم ونفاقهم وخياناتهم، وبكاء على بهيميتهم، وغبائهم.

لننظر الآن في هذه «الرجعة» …

لننظر في مقدمة سلطان الظلام.

لقد قلت إن هاته المقدمة «صيحات».

ولكنها والحق يقال صيحات صادقة، وفيها فكر ثاقب ونظرات تخترق حجب الغيب عندما يتكلم توفيق الحكيم عن معاطب الإنسانية وجراحها. ولكنه عندما يتقدم قليلًا فيتكلم في النظم والمبادئ يبدو لنا خطؤه السياسي:

مثال ذلك أنه يبتدع تعبير (الديمقراطية الاشتراكية) كنظام مرادف (للوطنية الاشتراكية). عرفت من اقتراحه هذا أنه بعيد كل البعد عن فهم تطور النظم، بقدر فهمه وعرفانه لتطور النفس الإنسانية! واطلاعه على خفاياها وزواياها.

فإن التعريف الصادق للاشتراكية، هي أنها (ديمقراطية اقتصادية). فإنه عندما أخذ الفرد يتحرر ويؤمن بذاته نادى (بالديمقراطية) فكانت هنالك ديمقراطية في الفنون وديمقراطية في السياسة، وديمقراطية في الأحوال الاقتصادية وهي الاشتراكية فلا معنى إذن لهذا الشيء الجديد (الديمقراطية الاشتراكية).

وهناك شيء آخر يدلني على أخطاء توفيق الحكيم السياسة.

فقد ذكر ضمن (الوصفات) التي قدمها لعلاج الإنسانية المتألمة، تهذيب العقل، وتعهده بالصقل والعناية يعتقد بذلك أن العناية بالفكر الإنساني تقرب الإنسان من الإنسان والأمة من الأخرى.

ولقد ثبت للباحثين في مشاكل العصر الحديث أن نكبة الحرب الحاضرة نكبة سيكولوية، لا اقتصادية كما يعتبرها. ومنشؤها الإشادة بعظمة الفكر الألماني؛ فلقد ظل الفكر الألماني يعلو ويصقل ويتطور، وظل الفرد الألماني يؤمن بتفوقه، حتى صارت حالة ألمانيا تشابه عملاقًا يسكن رأس جبل؛ بعيدًا عن العالم يعتقد بتفرده وتفوقه، ولذلك يأبى أن يمد يده لسواه ممن يعتقد أنهم أقل منه، ذلك سر العزلة الألمانية القاسية، سر الشجن الألماني العالم، سر الموسيقى الألمانية الدامية العاصفة، سر النكبة التاريخية الكبرى!

وما دام توفيق الحكيم قد ذكر كتاب (روبنسون) فأرجو أن نقلبه من جديد لنعلم أنه قدم علاجًا لم يلتفت إليه، ذلك العلاج هو في عرفان سر التأخر، وإنه لا إهمال الفكر

ولا مشكلة الاقتصاد، ولكن بقاء الخلق تابعًا للتقاليد، للتقاليد القديمة التي جرى بها العرف ولم يجئ أحد كديكارت يلقي الشك على صلاحيتها، لم يجئ أحد يحدث ثورة في مبادئ الخلق كما حدثت الثورة في العلم. الثورة التي هزت عروشًا كان العلماء يظنونها ثابتة الأركان. الثورة التي وثبت بالعلم إلى مرتبته الحالية. ولكن مع الأسف جعلته يكسو بدرع من الفولاذ ويسلح رجلًا ما زالت غرائزه غرائز أهل الكهوف والمغاور …

إن هذا الفنان الكبير يفسد علي تفكيري كلما حاولت أن أضع خطة رياضية لوصفه، أو نظامًا ثابتًا في تحليله، فإنه يضطرني للتنقل مسرع الخطى وراءه كساحر لا يفتأ يريني في كل كتاب لونًا جديدًا من دنياه العجيبة. وكلما أحسبني انتهيت من فهمه أجدني لا أزال في حاجة إلى دراسته من جديد.

فالآن أعود إلى مقدمة «سلطان الظلام» لبعض التفصيل، ثم أعود إلى «الرباط المقدس» ثم أختتم بكتابه الرائع «زهرة العمر» الذي أعتقد أنه أعمق ما كتب. إنه ليذكرني بكتاب لكونان دويل اسمه الباب السحري The magic door

يدخل فيه من رأي لرأي ومن فن لفن ومن كتاب لكاتب حتى يملك عليك حواسك كما صنع توفيق في كتابه زهرة العمر …

لفت نظري في المقدمة المذكورة، قول كيسرلنج إن كل شيء اليوم خاضع للشطر «غير الروحي» للكائن البشري …

هذه الحضارة ما كانت تستطيع أن تنتهي إلا إلى هذه النهاية «غير الإنسانية» ما دامت تؤدي على هذه الصورة المخيفة إلى سيادة الآلة على الحياة.… إلخ.

ما هو هذا «الشطر» الذي يذكره كيسرلنج؟

إن الذي أعجب توفيق الحكيم في هذا القول هو أن كيسرلنج يعبر به عن السر في الاضطراب الحالي في العالم. قرأت حديثًا كتابًا اسمه مستقبل الإنسان لفرانك مورتون، تناول فيه تناولًا جديدًا أحوال العالم الحاضرة، وتناول مسألة الخلق، ومسألة الدين، ومسألة حرية الإرادة، تناول كل ذلك تناولًا بارعًا، فهو يبدأ بحثه بإثبات أن العالم «الواعي» العاقل الذي نعيش فيه بحواسنا، ونهتدي فيه بالواقع، ليس غير عالم صغير جدًّا بالنسبة للعالم الآخر الذي نحسه، ولا نستطيع إنكاره، وفي الوقت ذاته لا نستطيع إثباته، ولذلك لا نعطيه أهمية كبرى لأنه ليس في متناول حواسنا ولا مشاهداتنا، إن الذي نعيش فيه هو ذلك العالم الضئيل المبني على المشاهدة والتجربة، ومن يدري لعله

انعكاس صغير للعالم الخفي الذي يجري في داخل نفوسنا، الذي نؤمن بوجوده ولكننا لا نستطيع التحكم فيه إلى الآن!

فعندما يتعرض مورتون لمسألة الخلق يقول إن الخلق حسب ما عرفنا إلى الآن هو علاقة الإنسان بذلك العالم الصغير، والإرادة ليست حرة ما دامت هي ذلك الشيء المكبل بالقيود المصطلح عليها في ذلك العالم الصغير، والدين من حيث هو داع إلى الخير أو رادع للناس أو منظم لعلاقاتهم بعضهم ببعض، هو عند الأكثرين متعلق كذلك بعالمنا الصغير، من أجل ذلك صرنا عبيدًا للمادة، عبيدًا للآلة، عبيدًا للأوضاع.

ولكن الخلق الحق نابع من أعماق العالم الخفي الكبير، والإرادة حرة في ذلك العالم الطليق، والذي على أكمله مستقر في أعماق تلك الأبدية المنسابة على مهل في صميم الوجود. وما دام هذا المنبع الخفي هو الذي يغذي المنبع الصغير الذي نسميه حياتنا، ألا سبيل للالتفات إليه؟ ألا سبيل لدراسته؟ إننا لو فعلنا لشفينا كثيرًا من الأدواء التي لم نجد لها علاجًا. إن الأزمات الروحية التي قامت في نفوس العظماء الذين غيروا وجه التاريخ لم تنبع من ذلك العقل الواعي المحدود، بل نبعت من ذلك المعين الدفين المجهول وثارت كما تثور عاصفة في عباب بحر مائج قد يحجبه الظلام عن عين الملاح. ولكن هذا الأخير لا يستطيع أن ينكره.

لا يجب أن نكتفي كما يقول توفيق الحكيم بإطلاق القوى الروحية، فهي منطلقة حتمًا بالرغم من كل شيء ولكنها قوى لم تستغل بعد. ولم تنتظم بعد. لأنها لم تدرس بعد. هذه القوى الروحية هي قوى كهربائية لا بد لها من فهم ودراسة شاملة.

إن في «الرباط المقدس» ندمًا ظاهرًا على ما أضاعه في حياته من تسخير الجسد للفكر. وثورة جامحة على أنه لم يذق لذّات الجسد على حقيقتها.

ما أروع تعبيره في ذلك! إن ما كتبه لتحفة فنية وقطعة خالدة في الأدب العربي. لقد قرأت «لورنس» وهو يبدع في وصف تذوقه للجسد. قرأته شعرًا ونثرًا. فلم أجد أجمل مما كتب في «الرباط المقدس» فليسمح لي أن أقتطع منه لأشرك القراء في الاستمتاع به.

«إن رءوسنا بما تفرز من معان تغلف بها المادة، لتقصينا بدون أن نشعر عن لمس حقائق الأشياء. إنها المبارزة الدائمة بين المعنى والمبنى. والفكر والجسد والروح والمادة. كل منهما يريد أن يحجب الآخر. فلا نبصر منه غير ظلال شاحبة. فالفكر إذا

طغى يفسر لنا الجسد بمعانيه. والمادة إذا طغت تفسر لنا الروح بوسائلها ... لا ... لا شيء يفسر المادة غير المادة. أو الروح غير الروح. لا بد أن يلتحم صدر بصدر. وتلتصق شفة بشفة حتى يخرج من ذلك الاحتكاك قبس من شعور خاص هو وحده الذي يرينا ما لا يستطيع الفكر المجرد أن يتخيل ...» إلخ.

لقد رأى العراف كفه فقال له إنه «روحاني» فكيف وهو مصوغ من الروحانية يستطيع أن يتذوق المادة؟

لقد ذبح المرأة ذبحًا، في هذا الكتاب، ولكن سكينه كانت تذبح طيرًا جميلًا كان يتمنى أن يرى أسنانه فيه قبل السكين.

الآن نختم هذا البحث القصير بشيء عن «زهرة العمر»، ذلك الكتاب الساحر الذي لا يمل ...

إن فيه اعترافات صادقة لكل ما يجول بنفس توفيق الحكيم وإن كان تحليلي السابق صادقًا، فإني ليسرني أن أنقل بعض هذه الاعترافات، لا كتدليل على صدق تحليلي بل استعادة لأدب شهي يريد الإنسان أن يجلس إلى مائدته المرة بعد المرة ...

فلنستمع إلى خطابه لأندريه في صفحة ١٧:

> صدقت فراستك. الخيال قد أضاعني يا أندريه. أنا شخص ضائع مهزوم في كل شيء وقد كان الحب آخر ميدان دحرت فيه وإذا كنت تسمع من فمي أحيانًا أناشيد القوة والبطولة. فاعلم أني أصنع ذلك تشجيعًا لنفسي، كمن يغني في الظلام طردًا للفزع ...

حقيقة إن الخيال قد أضاعه، وحقيقة أنه يشعر أن «إرادة» القوة مفقودة في حياته من أولها فهو يحاول بمختلف الطرق أن يعوض ما فقده منها.

ثم لنستمع إلى جزء من خطاب آخر (صفحة ٥٢):

> طبيعتي التي تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعًا أحب المودرتزم لأنه أقرب الفنون إلى الخروج على المألوف.

... أريد أن يكون هنالك منطق خاص يحوي فروضًا خاصة لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر.» وما هو ذلك المنطق الخاص!

«تلك هي الرياضة: فرض وعقل ومنطق!» يذكرني ذلك بالكاتب الفرنسي تين حين أعجبه لحن موسيقي فصاح: هذا جميل كالنظرية المنطقية Syuogisme ويذكرني ذلك ببرنارد شو الذي يعتقد أن أصل الفن مهما اختلفت مظاهره: التناسق الرياضي.

وأنا شخصيًّا أؤمن بأن الدليل على وجود الفنان الأعظم هو شعورنا الرياضي الذي نولد به، فإنه لا يعلمنا أحد أن ١، ١ يساوي ٢!

ولنستمع إلى آراء عدو المرأة في الحب:

> إني أحب الحب، وإنك لتعرف أن للحب مقامًا كبيرًا عندي في الحياة … آه لو كان القدر أعطاني هذه المنحة لحظة واحدة وجعلني أجد أحدًا يحبني حقيقة مرة واحدة!

> ولنستمع إلى قطعة من الأدب الراثي الساخر تذكرنا توًّا بأناتول فرانس:

> جبريل يقول خاشعًا مخاطبًا الله: «يا إله السموات والأرض.

إن المدعو توفيق الحكيم ولد وشب ونما وكاد يدنو من الثلاثين وهو لم يزل يدب على الأرض ويعيش فيها بالمصادفة. وكلما جئت إليك بلوحه لأجل التعيين.» فيسمع كان الصوت العلوي يصيح به: «قلت لك اذهب عني الآن ولا تشغلني بهذا الخلوق!»

ولنستمع إليه يقول في أسلوب الكاتب:

> … الحساب ووضع الكلام بمقدار والاعتماد على الخطوط الكبرى التي تحدث التأثير … من ذلك الطراز الذي يشيد معبدًا عاريًا! … ما أشد حاجتي إلى حياة قائمة على أعمدة راسخة.

> ولنستمع إليه يصف ألمه الداخلي:

> إني أتألم ألمًا لا يراه أحد. هنالك دودة دائمة الوخز، حياتي كلها ليست سوى قارب ثمل، لهذا يخيل إلي أني صديق رامبو الإنسان قبل الشاعر!

إني أذكر لرامبو جملة قرأتها تلخص توفيق الحكيم ورامبو وأمثالهما: مكتوب على لوح حياتي: موت بلا دموع، وحب خائب وبضع جرائم صغيرة تنتحب في الطريق!

ثم نمضي في الكتاب فنرى كيف قضى توفيق أيامه يستكمل فنه وثقافته، والله إنها الحياة جديرة بالتأمل، لا أعرف ماذا أذكر منها وماذا أدع.

حسبي هذا البحث القصير فإن المجلدات الضخمة قليلة في جنب هذا المجلد الضخم!

٢

أثر توفيق الحكيم في الأدب المعاصر:

(١) أثره في المسرح:

لا شك أن توفيق الحكيم مجدد في المسرح العربي، ومنشئ جيل، وزعيم مدرسة، ويؤسفني أنه لضيق المجال لم أتعرض لمسرحياته في التحليل السابق، والواقع أنها تحتاج إلى دراسة خاصة، فإن مسرحيات توفيق الحكيم عالم خاص قائم بذاته، وإن كان ينتهي إلى نفس ما انتهينا إليه من أن «الفكرة» هي النواة التي يدور عليها عالم توفيق الحكيم، يساعدها الخيال، ويمتد ذلك الخيال أحيانًا حتى يصير غرامًا بالأساطير «الميتولوجيا». وتوفيق الحكيم هو الذي أدخل (الحوار) فنًّا من فنون الأدب العربي، له مكانه اليوم إلى جانب فن (المقالة)، وجعل المسرحية لونًا من ألوان الأدب تقرأ لذاتها لا للتمثيل. وحيث إن المسرح المصري لا يزال قائمًا على المفاجآت والحبكة المسرحية، فإن مسرح توفيق الحكيم لم يجد مجاله بعد. ولذلك لم ينجح النجاح المرجو له على خشبة المسرح نجاحه في المطالعة. ولنفس السبب فشلت مسرحيات «إبسن» العظيمة. وذلك لأنها تدور حول (الفكرة). مضافًا إلى ذلك استغراقها في الرمزية. وقد تبين لي أن توفيق الحكيم منصرف إلى هاته الناحية في مسرحياته الأخيرة، ليزداد فشلًا على فشل! أقصد من ناحية الجمهور! وإن كنت أؤمن أن هذه المسرحيات العظيمة سيقدرها الجيل القادم.

(٢) أثره في القصة:

ذلك أثره في المسرحية، فلننظر إلى أثره في القصة: إني إن قلت إن توفيق الحيكم هو الذي أنضج عنصر القصة الطويلة في الأدب العربي الحديث[١]، فهو قد أنضج تمامًا القصة القصيرة.

[١] راجع في عدد مجلة الهلال «مارس — أبريل ١٩٤٣» خلاصة محاضرة ألقاها الكاتب الإنجليزي ت. ج. كولين بالي في المعهد البريطاني بالقاهرة عن القصة الطويلة في الأدب العربي الحديث! جاء فيها: «… وأول ما أذكر في هذا الصدد قصة «زينب» للدكتور هيكل باشا؛ لأنها أسبق القصص المصرية في تاريخ

ظهروها، ولا شك أن ليس من العدل توجيه نقد قاس إلى أول تجربة في هذا الفن الجديد، ولكن في وسع المرء أن يقول إن نقطة الضعف في الكتابة هي الموضوع الذي يتناوله وليست القصة التي يرويها، ومع أنه يوجه عنايته إلى مناظر القصة، إلا أن القارئ يشعر أنه يصف الريف المصري فحسب، دون أن يجهد في تفسيره وتعليله، هذا إلى أن القصة ينقصها البحث السيكولوجي العميق، وقد استطاع المازني أن يكون أكثر تمكنًا من شخصيات قصصه، ولكن قصة «إبراهيم الكاتب» قصة غربية في جوها، رغم أن المازني يقول إن القصة المصرية يجب أن تكون مصرية في روحها وتكوينها، ولهذا فإن قصته هذه رغم براعتها وجودتها وفكاهتها، يجب أن يقال إنها قد فشلت كقصة مصرية، والدكتور طه حسين بك شخصية كبيرة في كثير من ميادين الكتابة ولكني أظن أنه لم يكن موفقًا في فن الرواية. ومن الغريب أنه كاد ينشئ رواية ناجحة كاملة بكتابه «الأيام» مع أنه ليس قصة بل ترجمة لشطر من حياته، وقد كان أسلوبه السلس الواضح ملائمًا كل الملائمة لموضوع الكتاب. أما أعماله القصصية الأخرى فيبدو لي أنها أخفقت، وذلك لما يوليه من العناية الفائقة للغة في ذاتها، أما قصته «الحب الضائع» فتبدو فيها آثار قوية للثقافة الفرنسية. ولهذا يصح أن ينطبق عليها ما قلته عن «إبراهيم الكاتب» من أنها لبست رواية مصرية، ويمكن أن يقال إن عمله الأساسي في هذا الميدان الأدبي هو قصته المصرية «دعاء الكروان»، ولكن في هذه القصة تقوم مشكلة الأسلوب. ويتبدى هذا «الروح القوطي» الذي أشرت إليه؛ مما يؤدي به إلى شيء من الزخرف الذي كان في وسعه أن يتجنبه ويتفاداه ... وأخيرًا أصل إلى «توفيق الحكيم» الذي أراه الكاتب الوحيد الذي بلغ الدرجة المرضية كل الرضى في فن القصة في مصر. وإن كان قد أخفق في قصته الحديثة «حمار الحكيم» التي لا تزيد عن أن تكون سلسلة من الفصول والصور الممتعة لا يربط بعضها ببعض سوى وحدة «الروي» فيه، أما قصته «يوميات نائب في الأرياف» فهي صورة دقيقة للحياة الريفية وما فيها من نماذج شخصية! وهي إلى ذلك مطعمة بالفكاهة الرقيقة ولكن تنقصها مع هذا صفة «المركزية» مما ينقص من قيمتها كرواية حقيقية. ولكن هذه الانتقادات لا يمكن أن توجه إلى أحسن آثاره، وأعني قصته «عودة الروح» التي أزعم أنها أحسن رواية كتبت في مصر. وموضوعها، وهو النزاع بين الصبي «محسن» والبيئة التي نشأ فيها؛ مشكلة خطيرة حقًّا في هذا البلد، وقد أبرزها المؤلف بما أضاف إليها من ملاحظات سيكولوجية دقيقة. وإن الرواية في جملتها؛ من حيث موضوعها الحيوي، ومن حيث جوه الصوفي الغامض، ومن حيث تعمقها في تناول الأشخاص، كفيلة بأن تحملنا على أن نقول إن الرواية المصرية الصحيحة قد نضجت فعلًا. وقد أمكن لهذه القصة أن تجيب عن هذه المسألة الكبرى، وهي كيف يمكن أن تكتب قصص الحب في ظل المجتمع المصري القائم؟ وكانت إجابة القصة هي أن مسائل الحب ليست كما يزعم الناس بذات أهمية كبرى في فن الرواية. والواقع أن جوهر الرواية الجيدة هو «الصراع». وقد استطاع الكتاب «الشعبيون» في إنجلترا أن يثبتوا أن الجنس والحب ليسا هما الصورة الوحيدة من صور «الصراع» التي تتخذ مادة للقصة، بل ثمة في المجتمع من عوامل الصراع ودواعيه ما يمكن الكاتب من إنشاء قصته، (ص ٢١١–٢١٢ الهلال الجزء الثاني — السنة ٥١).

وأعتقد أنه لم يحاول ذلك، لأن طبيعته الفنية تميل إلى تقصي التفاصيل، وريشته تجد مجالها في التصوير الذي يستدعي دقة الملاحظة والإلمام الشامل. وهو في نظري أقرب الروائيين إلى (دكنز) و(ثاكري). وفي «عودة الروح» شبه كبير من (دافيد كوربرفيلد) ويتضح من رواياته أنه كذلك يميل إلى أن يتخذ لنفسه دور البطل أو بعبارة أخرى (أنا) ما دام الفن هو (أنا) والعلم هو (نحن) أو (هم)! ومن هذا ابتكاره (لليوميات)، فإنه في نظري أول من جعل لهذا الضرب من الأدب أهمية ملحوظة في العربية.

(٣) أثره في المجتمع:

أما أثره في المجتمع، فإنه فيما يختص بالمرأة، قد صرح مرارًا أنه يكره أن يراها تزاحم الرجل في ميادينه الخاصة. وهو في هذا (رجعي) من الطراز الأول.

على أن شيئًا واحدًا أحب أن أعترف له به، وهو أنه ضرب مثلًا رائعًا في حرية الرأي، وفيما يجب أن يكون عليه الأديب الفنان من قبول التضحية بالمنصب والمادة حينما يوجد داع لذلك.

وقد صرح برأي جليل فيما يجب أن تكون عليه الوزارات المصرية، وكيف تؤلف، وقد شرح بالعقل صفة الوزراء الذين يجب أن تؤلف منهم وزارة قوية، وزاد على ذلك أن قسم الوزارات المختلفة تقسيمًا جديدًا، فكان من الرائع أنه أول من فكر في إنشاء وزارة الشئون الاجتماعية[٢]. وأول من فكر في جعل الأوقات والصحة وزارة واحدة.

ولقد جوزي على صراحته وجرأته[٣]. ودارت الأيام فإذا بعض آرائه تشبه آراء هـ. ج. ولز حين حققت الأيام نبوءاته فيها.

---

[٢] راجع مجلة «آخر ساعة» العدد ٢٢٩ بتاريخ ٢٠ نوفمبر سنة ١٩٣٨.

[٣] راجع في العدد ٢٣١ من مجلة «آخر ساعة» بتاريخ ٤ ديسمبر سنة ١٩٣٨ مقالًا عنوانه «غضب الديمقراطية» بقلم حنفي محمود بك — أحد الوزراء — وشقيق رئيس الحكومة في ذلك الوقت، جاء فيه:

> فالديمقراطية اليوم حانقة على كل شيء أزعجها توفيق الحكيم عندما كتب مقالًا بمجلة آخر ساعة؛ داعب الديمقراطية في أشخاص نوابها المحترمين، أو نواب الأمة كما يحبون أن يسميهم الناس ... إلخ.

خاتمة

بقلم إسماعيل أحمد أدهم

أول نوفمبر ١٩٣٨م

أما وقد انتهينا من دراستنا عن «توفيق الحكيم» إلى هذا الحد وختمنا به بحثنا، فنحن نعتقد عن حق بأننا في دراستنا لم نفعل أكثر من فتح السبيل للبحث الجدي — في اللغة العربية — لمن يرغب دراسة «توفيق الحكيم» وشخصه وفنه دراسة أدبية من طرائق البحث التحليلي ووسائل الدرس العلمي الذي عرفه الغربيون. كما وأني أعتقد أني وليت بدراستي نمطًا جديدًا في المباحث الاستشراقية. أقرب لروح الفن والعلم من تلك الدراسات التي يطالعنا بها الزملاء المستشرقون اليوم عن الأدب العربي الحديث في روسيا وألمانيا وإنجلترا وفرنسا وإيطاليا بقارة أوروبا وبالأمريكتين. وإني لآمل أن تتحقق أغراضي من دراستي التي أضعها عن الأدب العربي المعاصر في أن تثير اهتمام دوائر الغرب الأدبية لما في الأدب العربي الحديث من عوالم من الفن والأدب والحياة أقوى بكثير من تلك التي نلاحظها في آداب العرب الكلاسيكية.

وإني لأرجو القارئ العربي وقد انتهى من مطالعته إلى هذا الحد أن يلاحظ أن دراستي كتبت للمستشرقين ومن هم بمثابتهم من المستعربين، ولكن على نمط فيه نفع لأبناء العربية، ومن هنا لم أصرف الكلام على وجه من التبسيط، إذ دخلت البحث من جانبه المركز الدسم، فمن هنا أرجو إن كان القارئ لحظ غموضًا في البحث أو استغلاقًا

على الفهم في الدراسة أن يعاود الكرة من جديد على الدراسة حتى ينفتح له ما استغلق أمامه، فليس البحث وليست الدراسة من أدب الاطلاع وأدب التسلية التي عرفها كتاب العربية إلى اليوم.



توفيق الحكيم في شبابه



توفيق الحكيم يتوسط أبو بكر عزت وعبد المنعم إبراهيم



توفيق الحكيم في مكتبه



توفيق الحكيم في مكتبة منزله